

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

„*Veszem a szót...*”

József Attila-interpretációk

Osztroluczky Sarolta

2011

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Osztroluczky Sarolta

„*Veszem a szót...*”

József Attila-interpretációk

Irodalomtudományi Doktori Iskola

A Doktori Iskola vezetője: Dr. Kulcsár Szabó Ernő, egyetemi tanár

Általános irodalomtudomány Doktori Program

A Doktori Program vezetője: Dr. Kulcsár Szabó Ernő, egyetemi tanár

A bizottság tagjai:

A bizottság elnöke: Dr. Tverdota György, egyetemi tanár

Hivatalosan felkért bírálók: Dr. Bókay Antal, egyetemi tanár

Dr. Horváth Kornélia, egyetemi docens

A bizottság tagja: Dr. Bécsy Ágnes, egyetemi docens

A bizottság titkára: Dr. Kulcsár-Szabó Zoltán, egyetemi docens

Témavezető: Dr. Kulcsár Szabó Ernő, egyetemi tanár

Budapest
2011

Tartalom

Bevezető	5
1. „Veszem a szót...”	5
2. Anagramma és paronomázia (Saussure és Jakobson)	7
3. Az anagramma és a paronomázia megjelenése a közelmúlt József Attila- olvasataiban	19
4. A verscsoport	23

I. „Álom”

„S íme, látom...” (József Attila: <i>Háló</i>)	31
1. A pszichologizáló olvasásmód kérdéséhez	31
2. „Szakadások” a képi „logikában”	33
3. A <i>háló</i> motívumának transzfigurációja: halásháló, neuronhálózat, csillag-háló, jelölőháló	36
4. A szövegközi emlékezet értelmező szerepe	38
5. A szó „dologszerűsége”: etimológia és költői etimológia József Attilánál	41
6. A vers „bogai”: a szöveg mint jelölőháló	44
„Kifeshető jegyek...” (József Attila: <i>Ritkás erdő alatt</i>)	51
1. Költéménnyé szublimált álom	51
2. A dorong szó szimbolikus (belső formai) jelentésének aktivizálódása	53
3. „Őszképzet” és metalepszis	58
4. Az autoreferens olvasat lehetőségei	60
5. A „kifeshető jegyek” és a „kelekező szó” – a metapoétikai olvasat lehetőségei	64
6. Eltűnés és nyomhagyás – a nyelv mint cselekvő erő	66

II. „Emlék”

„...a zene mögött zug az örök erdő” (József Attila: [<i>A hullámok lágy táncá...</i>])	71
1. Metalepszis és intuíció	72
2. A <i>tánc</i> motívuma és az emlékezés metaforája	75
3. A vers palato-veláris ritmuszerkezete és a soráthajlás jelensége	82
4. Hangszimbolika vagy hangzásmetafora?	89
5. A „dologszerű” szavak anagrammatikus „emlékezete”	92
6. A „zene mögötti zugás” – az autoreferens és a metapoétikai olvasat lehetőségei	97
„Egy kis játékot én is érdemelnék...” (József Attila: [<i>Könnyű emlékek...</i>])	105
1. Az emlékezés bergsoni teóriája	107
2. A pszichoanalitikus olvasatban feltároló én-kép: a játékosztón elfojtásának „tünetei”	111
3. Az aposztrophé mint a lírai én nyelvi ön-újratelemzésének és önprezentációjának lehetősége	114
4. Az aposztrophé mint az emlékezés színrevitelének adekvát nyelvi alakzata	117

5. A költészet mint játék vagy „lejátszódás”	118
6. Hipogramma: „emlékezés” és „elfojtás” a szövegben	120
7. A szöveggel „együtt-játszó” olvasó.....	124

III. „Én”

„... fald föl nyelvedet” (József Attila: <i>Magány</i>).....	131
1. Az én kompozíciója és dekompozíciója: aposztrophé és chiazmus	132
2. A <i>magány</i> vizualizációja.....	135
3. Körszerű befogadásmód és anagrammatikus olvasat	138
4. A szöveg apellatív „gesztusai” (ritmus és paronímia).....	141
„Már régesrég rájöttem én...” (József Attila: [<i>Már régesrég...</i>]).....	149
1. Nem tipikusan időszembesítő vers	149
2. A recepció kérdésfeltevései	151
3. A beszélő „kételtúsége”: a <i>tenger-ég</i> metaforapár	155
4. A vers retorikai önértelmezése	159
5. Szójáték és „formaművészet”	163
„...megbonthatatlan rend szerint” (József Attila: <i>Az árnyékok...</i>).....	169
1. A „nyelv csinálás” kényszere.....	169
2. A <i>te</i> hiánya és „nyoma”	171
3. Szövegek közötti kapcsolatok.....	172
4. <i>Kéj</i> : a szöveg öröme	175

IV. „Hatás”

A dallam és a szöveg-én (József Attila-intertextusok)	182
1. Egy József Attila-sor költői újraértelmezései	182
2. „Tükördara”: szöveg és ritmus versbeli összjátéka	185
3. <i>Az én</i> textualizációja	189
4. A lírai önmeghatározás intertextuális feltételezettsége	191
Bibliográfia	199

Bevezető

1. „Veszem a szót...”

Az értekezés címében szereplő idézettöredék egy Gyömrői Edittel készített interjúból származik, melyben az analitikusnő egykori páciense, József Attila szavait idézi fel, hogy megvilágítsa a költő nyelvhez, szavakhoz való viszonyát: „Azt nem lehet elmondani, hogyan köztől dolgokat. Mindent vissza kellett fordítani. De néha hallatlanul érdekeseket mondott. [...] ha az ember dolgozott skizofrénnel, akkor nem lehet nem észrevenni, hogy a nyelvnek, a szónak, a beszédnek milyen más kvalitása van náluk, mint a mi számunkra. Attilánál is észrevettem, hogy szinte köpi a szót, eszi a szót. A szó az egy materiális dolog, egészen másképp viszonylik hozzá, mint a normális ember, aki beszél. Valahogy köze van hozzá, úgy használja a szót, mint egy anyagot. Egyszer mondott egy gyönyörűt. Azt mondta: *»Veszem a szót, földobom a levegőbe, ott szétesik és újra megfogom és akkor valami más.«*”¹

Ha e metaforikus mondatot a kortársak visszaemlékezéseiből kirajzolódó József Attila-kép felől olvassuk, akkor a szóval végzett „bűvészmutatvány” annak a nyelvvel, az anyanyelv szavaival szívesen és eredeti módon játszó költőnek az alakját idézi fel, akiről Vágó Márta a következő sorokat írta: „Hazamenet ezen az estén, az ajtó előtt állt egy üres zsákkal, már retesztelték a kopott faajtót. Mielőtt fölvette – üresen ő vitte mindig este – még ráncigált valamit a zsák zsinórján és morfondírozott, aztán rám szólt: – Felelj! Állítok valamit: Ábrahámnak nem volt fia. – Hm – tanácstalanul néztem rá. – Hát Izsák? – Ez a válasz – mondta –, látod: hátizsák! Ilyeneken elnevetgéltek percekig. Egyszer a Donáti utcában felhangzott az »Őszeres« nyújtott kiáltozása, majdnem oly dallamosan, mint Párizsban szokásos. – Látod: ő is azt mondja, amit én: »Ó szeress!« – A szavakkal való játék volt igazi életeleme, élettartalma, maga az élet tulajdonképpen.”²

Ha, ezzel szemben, a mondatot költői tömörségű *ars poética*ként olvassuk, akkor a „varázslat”, melynek során a kézhez álló, használati funkciójából kikerült „meglévő” szó,

¹ VEZÉR Erzsébet, *Megőrzött öreg hangok. Válogatott interjúk*, vál., szerk. EÖRSI István–MARÓTI István, Budapest, PIM, 2004, 183. (kiem. O. S.)

² VÁGÓ Márta, *József Attila*, Budapest, Szépirodalmi, 1978, 103.

új közegén keresztüljutva „mássá”, vagyis korábban „nem meglévő” szóvá alakul, József Attila költészetbölcseletének olyan kulcsfogalmait is eszünkbe juttathatja, mint a *keletkező szó* vagy a *névvarázs* elmélete.

Ezekén túl, s dolgozatom szempontjából talán ez az olvasat a leghangsúlyosabb, a dologként elgondolt „széteső”, „megfogható” és e folyamat részeként „mássá” váló szó metaforája olyan, József Attilának főként a kései költészetére jellemző poétikai eljárás módokra vagy retorikai működésmódokra irányítja rá a figyelmünket, melyeket röviden a paronomáziás, illetve az anagrammatikus (és hipogrammatikus) funkció versen belüli relevánssá, illetve dominánssá válásaként azonosíthatunk. Ezek az alakzatok azonban – konvencionális stilisztikai besorolásuknak ellentmondva – nem szójátékként, a versbeszéd egységét szétvető, „szétrobbantó”³ hatásfunkcióként épülnek be az itt tárgyalt költeményekbe, illetve azok interpretációiba, hanem a szövegek olyan retorikai teljesítményeként, amely a jelölők materialitásából adódó „morajt”, az irodalmi zaj effektusait a ritmus értelemképző rendje révén szemantizálhatóvá teszi, „információba” fordítja át. A nyelv, illetve a szó materialitását középpontba helyező József Attila-i nyelvszemlélet, melynek a versírói gyakorlatban való „konzekvens érvényesítését” már a költő avantgard korszakára nézve is meghatározó poétikai sajátosságként tarthatjuk számon,⁴ az életmű érett és kései szakaszában – a korai retorikai stratégiákhoz képest némileg eltérő formában ugyan, de – egyaránt fontos, a versbeli értelemlehetőségek kiépülését alapvetően befolyásoló tényező maradt, s az 1929-es *Ady-vízió*ban ugyanúgy találhatunk rá metapoétikai utalást,⁵ mint az 1935-ös Kosztolányi-kritikában, ahol a következőket olvashatjuk: „A költeményt, a valóságosat, melyet a *nyomatott betűjel*, a szavakká formált *anyag* *hangok zöreij*rendszere egyszerre idéz fel a szívben és az

³ „A szójátékok nem egyszerűen a szavak többrétégségének és polivalenciájának játékei, amikből kialakul a költői szöveg – bennük sokkal inkább önálló értelemegységek vannak egymás ellen kijátszva. [...] Egy dallamban vagy egy lírai költeményben, mindenütt tehát, ahol a nyelv zenei figurációja túlsúlyban van, aligha bizonyul hatásosnak a szójáték robbanóereje.” Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, ford. HÉVIZI Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Cserépfalvi, [é.n.], 35.

⁴ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Utak az avantgardból. Megjegyzések a későmodern poétika dialogizálódásának előzményeihez Szabó Lőrinc és József Attila korai költészetében* = *Uő, Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*, Budapest–Pozsony, Kalligram, 2007, 265–294.

⁵ „A költemény pedig, minthogy a dolgokat nem a maguk valóságában tartalmazza mint esetleg a zsák, nem más, mint neve annak a *dologi* csoportnak, amelyet bontatlan egységbe foglal: *névvarázs*.” JÓZSEF Attila, *Ady-vízió* = *Uő, Tanulmányok és cikkek (1923–1930). Szövegek, közéleti Horváth Iván vezetésével BARTA András és mások*, Budapest, Osiris, 1995, (a továbbiakban *JATCSZ*), 168. (kiem. O. S.)

elmében, a tudattalanban meg a tudatban, költő és olvasó együtt alkotják.”⁶ A „nyomtatott betűjelek” és az „anyagi hangok” annak, a költeményben nemcsak fogalomként (jelentettként), de anyagi mivoltában, érzéki felszínként (jelölőként) is megmutatkozó szónak a grafemikus és fonemikus alkotóelemei, melyekre az ana- és hipogrammatikus, illetve a paronomázikus olvasatok irányulnak. Ezek létjogosultságát a költő 1930-as években írt költeményeinek egy részén a József Attila-kutatás már igazolta. Mielőtt számba vennénk ezeket az eredményeket, szükségesnek látszik a dolgozat fogalomhasználatát egy alakzattörténeti kitérő révén megalapozni.

2. Anagramma és paronomázia (Saussure és Jakobson)

Amikor Ferdinand de Saussure századelőn végzett anagramma-kutatásainak egy része, mintegy hat évtizeddel keletkezése után, Jean Starobinski jóvoltából napvilágot látott,⁷ Roman Jakobson egy második saussure-i fordulatról beszélt, amely „beláthatatlan távlatokat nyit majd a poetológia előtt [...], s feltárja a költői nyelvnek – a hétköznapival szembeni – polifónikus és poliszemantikus természetét.”⁸ A hosszú ideig titokban tartott és publikálatlanul maradt felfedezések nyilvánosságra kerülésükkor a szakmai

⁶ JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső = József Attila összes művei* III. Cikkek, tanulmányok, vázlatok, s. a. r. SZABOLCSI Miklós, Budapest, Akadémiai, 1958. (a továbbiakban JAÓM III), 167. (kiem. O. S.) Fontos megjegyeznünk, hogy a „szavakká formált anyagi hangok zöreijrendszeré” kifejezés mondattani szempontból itt a „nyomtatott betűjel” ekvivalense, illetve újrafogalmazása, tehát a mondatrészek viszonya nem kapcsolatos, hanem értelmező funkciójú. Erre utal az „anyagi hangok” paradoxona is, melynek ellentmondása csakis akkor oldható fel, ha a költeményt írásos, rögzített formájában, szöveggént gondoljuk el. Ugyanis a hang mint levegőrezgés, bár érzékiileg felfogható, de teljességgel anyagtalan jelenségként csak az írásban, a „nyomtatott betűjel” formájában válik „anyagivá”, s ebben a minőségében lehet majd alapja költő és olvasó közös értelmező tevékenységének. A nyomtatott betűk a fonémák szövegbeli lenyomatai.

⁷ Az anagrammákkal kapcsolatos, 1906 és 1909 között (vagyis az 1907 és 1911 között megtartott *Bevezetés az általános nyelvészetbe* című előadássorozat megkezdése előtt és részben azzal párhuzamosan) tett felfedezéseit Saussure később elhallgatta. Anagramma-elméletét tartalmazó jegyzetfüzeteinek egy részét Jean Starobinski adta ki 1971-ben *Les mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure* címmel. (A dolgozat további részében a mű alábbi német fordítására hivatkozom: Jean STAROBINSKI, *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, ford. H. BEESE, Frankfurt–Berlin–Wien, Ullstein, 1980.) Saussure anagramma-jegyzeteinek egy részletét Starobinski már 1964-ben nyilvánosságra hozta. Vö. Jean STAROBINSKI, *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Textes inédits*, Mercure de France vol. 350, 243–262. Saussure és Antoine Meillet levelezése Émile Benveniste közzétételében és előszavával ugyancsak 1964-ben jelent meg. Vö. Émile BENVENISTE, »*Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet*» = *Cahiers Ferdinand de Saussure* 21., 89–130. (Az anagrammák elméletének legteljesebb magyar nyelvű összefoglalását és változatos applikációját lásd HERMANN Zoltán, *Szövegterek. Az anagrammák elméletéhez*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2002.)

⁸ Roman JAKOBSON, *La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet sur les anagrammes*, L’Homme (Revue française d’antropologie) 1971/2., 23–24.

közvélemény számára különösen izgalmasak voltak, hiszen e „második” Saussure elméletileg és módszertanilag is szembe helyezkedett a *Bevezetés az általános nyelvészetbe* közismert tételeivel.⁹ Jakobson jóslatának megfelelően a hetvenes évek elejétől nyelv- és irodalomtudományi körökben egyaránt nagy visszhangra találtak a genfi nyelvész-professzor egykori kutatási eredményei.¹⁰ A különböző görög, latin és ógermán költői szövegeken végzett vizsgálatai során Saussure egy olyan anagrammatikus jelenségre figyelt fel, amely eltérően a klasszikus retorikák anagramma-definíciójától, nem elszigetelt betűk átcsoportosításából, hanem az egy fonémánál, illetve grafémánál nagyobb terjedelmű jeltörédek (difónok, trifónok, illetve polifónok) viszonylag szűk terjedelmi határok közé összpontosult ismétlődéseiből vezethető le. A legjelentősebbnek tartott, hipogrammának nevezett figura lényege, hogy egy, a költői szöveg megértése szempontjából fontos ún. „szótémát” (*mot-thème*), illetve (tulajdon)nevet az alkotóelemeit képező, difónikus vagy polifónikus szekvenciakapcsolatoknak a „poétikus beszéd” folyamába való többszöri beépülése révén, mintegy a „szavak alatt” történő megismétlése által hangsúlyoz. Másként fogalmazva a költemény kulcsszava difónjaira, illetve polifónjaira „hullva” többszörösen beíródik a szövegkontinuumba, újratagolva ez által a versbeszédet.

„Az anagramma [terminus] – írja Saussure – a paragrammával szemben csak arra az esetre vonatkozik, amikor a szerző a tematikus szó minden alkotóelemét egy szűk helyre, egy vagy két szóba sűriti össze [...] Az anagramma [...] igen korlátozott jelentőséggel bír; általánosságban elmondható, hogy csak egy része, illetve egy véletlen esete a paragrammának.”¹¹ A paragrammánál ugyanis nem korlátozódik térben az a terület, ahol a kulcsszó elemei szétszóródnak. Ami pedig a hipogrammát mint az

⁹ Köztudomású, hogy az a leegyszerűsített „strukturalista” nyelvképzet, amelyet a *Bevezetés* alapján Saussure nevével társítunk, s amely első látásra összeegyeztethetetlennek tűnik az anagramma-kutatás jegyzeteivel, nem közvetlenül Saussure-től származik, hanem a Charles Bally és Albert Sechehaye által kompilált/konstruált szöveg produktuma. Az újabb, kommentárral ellátott kritikai kiadások már egy differenciáltabb nyelvsemleléttel rendelkező, a posztstrukturalista nyelv- és irodalomtudomány számára is elfogadhatóbb Saussure-t sejtetnek a *Bevezetés* „mögött”. Ehhez bővebben lásd HERMANN, *i. m.*, 23-28.

¹⁰ A hatástörténetből most csak Roman Jakobson, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Paul de Man, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Jonathan Culler és Cynthia Chase nevét emeljük ki.

¹¹ „Anagramm soll im Gegensatz zu Paragramm nur für jene Fälle gebraucht werden, wo es dem Autor gefällt, auf engem Raum, etwa in ein oder zwei Wörtern, alle Elemente des thematischen Wortes anzuheften, fast wie im »Anagramm« nach der Definition – eine Figur, die unter den Phänomenen, welche sich der Untersuchung anbieten, nur eine sehr begrenzte Relevanz hat und im allgemeinen nur einen Teil oder einen Zufall des Paragramms darstellt.” STAROBINSKI, *i. m.*, 24.

anagramma egyik fajtáját illeti, meghatározásánál Saussure a *hypographein* szó eredeti, görög jelentéseire utal, melyek közül a 'célzást', a jegyző vagy titkár által készített 'íráss reprodukciót', illetve 'a vonások arcfesték általi kihangsúlyozását' tartja saját fogalomhasználatához legközelebb állónak. Ez utóbbival kapcsolatban jegyzi meg: „[...] hiszen a hipogramma [mint alakzat] esetében is egy név, illetve egy szó, szótagjainak megismétlése általi kihangsúlyozásáról beszélünk, miáltal e szó egy második, műv(ész)i létmódra tesz szert.”¹² Az alakzat saussure-i definíciójának fontos kiegészítése továbbá, hogy a hipogramma alkotóelemei csakis ún. difónok (két hang terjedelmű egységek) vagy a difónnál hosszabb fónikus egységek (polifónok) lehetnek. A difón redukálhatatlan, további szegmensekre (monofónokra) már nem bontható elemi egysége a hipogrammának, polifónikus bővítése azonban elképzelhető.¹³

Az anagrammák elmélete többszörösen is ellentmond a nyelvi jel *Bevezetés*ből ismert önkényes és lineáris természetéről szóló tanoknak. Egyfelől, mert itt a költői szöveg jelöltjei a szövegen belüli jelölők között is elhelyezkedhetnek, s kapcsolatuk ily módon önkényesből motiválttá válhat, másfelől, mert a jelölők időben létező, vonalszerű kiterjedését a hipogrammák esetében az egymás elemeiből építkező jelölőhálózatok térbeli modellje váltja fel.

A többéves kutatás és szisztematikus szövegelemzés ellenére Saussure-nek azzal a felismeréssel kellett szembesülnie, hogy bár rengeteg „bizonyítékot” talált az anagrammák létezésére, alapvető elméleti kérdései megválaszolatlanok maradtak, vagy kidolgozásuk közben apóriába torkolltak. Lényegében eldöntetlen maradt például, hogy betű- vagy hangkapcsolatnak tekintendők-e a hipogramma elemei, s hogy ezzel összefüggésben miféle viszonyban vannak egymással a hipogramma és a paronomázia jelenségei.¹⁴ Arra sem talált megnyugtató választ, hogy inkább a külső, szerzői intenció

¹² „Selbst wenn man es in der verbreiteten, obwohl speziellen Bedeutung der Unterstreichung von Gesichtszügen mittels Schminke nimmt, gibt es keinen Konflikt zwischen dem griechischen Wort und unserer Art und Weise, es anzuwenden; denn es handelt sich auch noch im »Hypogramm« sehr wohl darum, einen Namen, ein Wort zu unterstreichen, indem alle Kräfte aufgeboden werden, um seine Silben zu wiederholen, indem ihm solcherart eine zweite Seinsweise gegeben wird, eine künstliche, eine gleichsam dem Original des Wortes hinzugefügte.” STAROBINSKI, *i. m.*, 23-24.

¹³ Vö. STAROBINSKI, *i. m.*, 36.

¹⁴ Ezzel kapcsolatban Starobinski egy beféjezetlen saussure-i mondatra hívja fel a figyelmet: „A paronomázia alapelve szerint nagyon közelít – a hangzás általi parafrázis – fónikus...” („Die Paronomasie nähert sich von ihrem Prinzip her sehr – Die Paraphrase durch den Klang – lautlich...”) STAROBINSKI, *i. m.*, 24.

vagy a gyakorlott olvasó tekinthető-e az anagrammák eredetének, illetve hogy a szemiózis törvényszerűségei vagy a nyelv elemkészletének korlátozottságából következő véletlenszerű játék áll-e az anagrammatikus jelenségek hátterében.¹⁵ S bár kétségei végül oda vezettek, hogy felhagyott a vizsgálódásokkal, Saussure az általa leírt jelenségben nem pusztá retorikai figurát, hanem az indoeurópai költészet alapelvét vélte felfedezni, így megállapításai általában a költői nyelv működésmódját érintették.¹⁶

Ugyancsak e működésmód meghatározása volt a célja mintegy ötven évvel később Roman Jakobson *Nyelvészet és poétika* című, nagy hatású tanulmányának, melyben egy másik alakzat, a paronomázia vált a költőiségként (is)¹⁷ értett poétikai funkció kiemelt interpretánsává. „Egy szekvenciában – írja Jakobson –, amelyben a hasonlóság az érintkezés fölé van rendelve, két egymáshoz közeli hasonló fonémasor paronomáziás funkciót tölthet be. A hangzásban hasonló szavak a jelentésben is közelednek egymáshoz.”¹⁸

A paronomázia és a hipogramma alakzatait vizsgáló tanulmányában S. Horváth Géza arra a kérdésre keresi a választ, hogy „a szó hangképében megjelenő idegen elem (a jel mássága, önmagától való elkülönбözödése) és a nyomában keletkező szemantikai elmozdulás¹⁹ hogyan függ össze a költői jelentésképzéssel. Továbbá a paronomázia

¹⁵ 1909 márciusában Saussure levélben osztotta meg dilemmáit Giovanni Pascolival, akitől a latin költészet anagrammatikus olvasatával kapcsolatban érdemi választ remélt. Pascoli klasszika filológusként és a Bolognai egyetem irodalom tanszékének vezetőjeként, valamint olaszul és latinul verselő költőként a téma avatott szakértőjének tűnhetett, s bár első válaszlevelének tartalmát nem ismerjük, tudjuk, hogy Saussure második, részletkérdésekre is kitérő levelére már nem reagált.

¹⁶ E feltevés helytállósága mellett foglal állást Szegedy-Maszák Mihály is: „Egyrészt azt állíthatjuk, hogy a »szavak mögötti szavak«, a szövegekben aprólékos elemzéssel kimutatható nyelvi bonyolultságok a költői nyelvnek évezredes hagyományából következnek. Másrészt az is bizonyos, hogy Saussure nem bizonyos irodalmi művek furcsaságát, hanem olyan szimbolikus olvasásmódot ismert fel, mely bármiféle nyelvi jellegű alkotás esetében érvényes megközelítés lehet, annál is inkább, mert – túllépve Starobinski következtetésein és válaszul Saussure kételyeire – feltételezhetjük: a szöveg esztétikai hatása egyenes arányban van azzal, mekkora szerep jut a nyelv mögötti nyelv(ek)nek.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az ismétlődés mint a művészi anyag formává szerveződésének elve* = Uő, *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1980, 426. (kiem. O. S.)

¹⁷ „Minden kísérlet, amely a poétikai funkció szféráját a költészetre akarja korlátozni, vagy a költészetet a poétikai funkcióéra, megtévesztő egyszerűsítés volna.” Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika* = Uő, *Hang-jel-vers*, szerk. FÓNAGY Iván–SZÉPE György, Budapest, Gondolat, 1972, 239.

¹⁸ JAKOBSON, *i. m.*, 263.

¹⁹ Werner Hamacher a „megingás” metaforáját használja erre a jelenségre: „[...] a hasonló hangzású szavak, amelyek szemantikailag hatnak egymásra, ingadozni kezdenek. [...] Míg a teljes paronomáziákban írásban is megmutatkozik a másság, és a szövegben megjelenő szó szemantikailag kisebb mértékben inog meg, addig a rejtett paronomáziákban csak lappang a kapcsolatot teremtő szó, alakja bizonytalan, és a szöveg minden szavát kiteszi annak a lehetőségnek, hogy egy racionálisan vagy ráérzéssel helyreállíthatatlan,

mennyiben tekinthető a szöveg és mennyiben a nyelv megnyilvánulásának; s ha az utóbbról van szó, akkor miféle nyelvi jelenség manifesztálódik benne: a már kész jelek önkényes/véletlenszerű társulása (ekkor a homonímia a mintaképe) vagy az új jelek képzését életre hívó szemantikai motiváció?”²⁰ A *Nyelvészet és poétiká*bán szereplő Jakobson-féle Poe-elemzés kapcsán a szerző a versben „szemantikai emléknymként”, *tertium comparationis*ként funkcionáló hangsorról beszél, amely „a megelőző és a potenciális jelentések között” közvetít: „A hangalak ekképp nem üres jelentő, hanem *a korábbi jelentés képviselőjét* látja el a versnyelvi szóban, másképpen szólva: a korábbi jelentés jele/neve. Ebben a tekintetben minden egyes újabb megnevezési aktus, amely aktivizálja az ominózus hangsort, valójában *névátvitelnek* minősül, ahol az új jelentések a megelőző jelentés(ek) felidézése nyomán képződnek meg. S mivel jelentő és jelentett alkalmi társulása egy adott értelemképző *aktus* megnyilvánulásaként értékelhető, a versszövegben *aktuális* nyelvi jelek, röviden: *alkalmi szavak* létrejöttéről kell beszélünk. Hangsúlyozzuk: nem egyszerűen új jelentésekről, hanem új jelekről van szó, amelyeket – a szóalkotás és a szövegalkotás izomorfiját jelezve – *szövegszónak* nevezhetünk.”²¹

Az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombinációéra vetítő poétikai funkció definíciója a *Nyelvészet és poétiká*t kommunikáció-elméleti szempontból újraolvasó Erhard Schüttpelz szerint²² látszólagos ellentmondásban van a tanulmány elején szereplő meghatározással, amely kimondja, hogy „A *közleményre* mint olyanra való »beállítás«, a koncentráció a közleményre magáért a közleményért, a nyelv *poétikai* funkciója.”²³ Ha ugyanis az egyenértékűség mint a költészet egyik szervezőelve az üzenet sajátos kódolására irányul, akkor a többértelműség minden irodalmi szöveg elidegeníthetetlen tulajdonságává válik, ami egyúttal a totális önreferencia lehetetlenségét

elveszett paradigma pusztá variációja legyen.” Werner HAMACHER, *Az inverzió másodperce. Egy alakzat mozgása Paul Celan költészetében*, ford. SCHEIN Gábor, Enigma 1995/2., 119.

²⁰ S. HORVÁTH Géza, *A költői jelképzésről. Paranomázia, anagramma, nomináció, metaforizáció* = „...még onnét is eljutni túlra...” *Nyelvészeti és irodalmi tanulmányok Horváth Katalin tiszteletére*, szerk. LADÁNYI Mária-DÉR Csilla-HATTYÁR Helga, Budapest, Tinta, 2004, 433.

²¹ S. HORVÁTH, *i. m.*, 439.

²² Erhard SCHÜTTELZ, *Quelle, Rauschen und Senke der Poesie. Roman Jakobsons Umschrift der shannonschen Kommunikation = Medien und kulturelle Kommunikation*, szerk. Georg STANITZEK-Wilhelm VOSSKAMP, Köln, DuMont, 2001, 187-206. A jakobsoni modell Schüttelz-féle rekonstrukciójáról bővebben lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és mediatitás a költészetben* = Uő, *Metapoétika*, i. m., 27-30.

²³ JAKOBSON, *i. m.*, 239.

is jelentené. Mivel az alaki ekvivalenciák révén egymás referenciájává váló önreferens nyelvi jelek irodalmi elmélete a kommunikáció matematikai modelljének átírásából született, ellentmondásaira Schüttpelz a Shannon/Weaver-féle modell felől kérdez rá. Ismeretes, hogy Jakobson a *címzett*nek nevezett tényező rendszerbe iktatásával eltörölte az eredeti sémában szereplő *dekódoló* és *rendeltetési hely* különbségét, vagyis az információközlésnek azt a fontos aspektusát, miszerint a beérkező jel még üzenetté alakításra vár, s csak üzenetként, a dekódolás eseményében mutatkozhat önreferensnek.²⁴ E különbség felszámolásával Jakobson a költői nyelvben is szükségszerűen jelenlévő ambiguitást kendőzte el, amely könnyen azonosítható a hetedik, a jakobsoni modellből „kifejezett” kommunikációs tényezővel: a *zajjal*.

A zaj mint a kommunikáció anyagi hordozója, az információ megszüntethetetlen materiális háttére, az irodalmi kommunikációnak is szerves része. Információelméleti szerepe szerint az entrópia és a dezorganizáció információs rendszerbe való betörését jelenti, amely az információ módosításával, végső soron kioltásával, elnyelésével jár együtt. Ha a zaj és az információ azonos erősségű, a közlés a nullával lesz egyenlő. Zaj és művészi üzenet viszonyáról szólva Lotman úgy vélekedik, hogy az entrópiának ezt a semmítő hatását mindenhol tapasztaljuk a kultúra kivételével, melynek egyik alapfunkciója, hogy ellenáll az entrópia előretörésének. Ebben az ellentétes folyamatban a művészet meghatározó szerephez jut, amennyiben képes saját szerkezetét a nagyobb komplexitás céljából átalakítani, s rendszeren kívüli tényezőket úgy magába fogadni, hogy azok a befogadó oldalán ne zajként, hanem művészi üzenetként tételeződjének.²⁵

Tehát míg az élet más területein a dekódolás bizonytalanságát vagy többértelműségét eredményező zaj destruktív természetű, addig az autonóm rendszerekben, amilyen az irodalom is, információtöbbletet jelent, vagyis pozitív tényezővé, produktív ambiguitássá válik. Sőt az irodalmi kommunikáció – ahogy azt William R. Paulson *The Noise of Culture* című munkájában állítja – ahelyett, hogy

²⁴ „[...] bei Weaver im »Scientific American« von 1949 hat das Wort »message« einen ganz bestimmten Ort bekommen: es befindet sich zwischen »receiver« und »destination« [...] Das heisst vereinfacht gesprochen: das Signal ist schon empfangen und im Falle der Sprache schon »gehört«, ist schon »message« geworden, wird aber noch decodiert oder schon recodiert.” SCHÜTTPELZ, i. m., 190.

²⁵ Vö. Jurij M. LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, ford. Rolf-Dietrich KEIL, München, Fink, 1993, 118.

minimálisra csökkentené, saját konstitutív tényezőjeként fogadja el a zajt.²⁶ Nehézséget az okoz, hogy zaj és üzenet – *a priori* nem, csak effektusaik által különíthetők ki egymásból. Ennek feltétele az olvasó jelenléte, aki ha a jelölés első, grammatikai szintjén, a hétköznapi kommunikáció kódjai alapján integrálhatatlan, csak zajként érzékelhető szövegelemekkel szembesül, kénytelen lesz új (referenciális vagy intertextuális) kontextusok kiépítésével, vagy másodlagos jelölőrendszerek (szóképek, ritmus, asszonánc stb.) felismerésével kísérletezni. A textuális zaj redukálhatatlan maradékait, a „destruktív ambiguitást” Paulson a dekonstrukció retorikai olvasásmódjának kompetenciájába utalja.²⁷

Ezen a ponton érdemes visszakanyarodnunk Saussure és Jakobson fent említett szövegeinek mestertrópusaihoz, az ana- vagy hipogramma, illetve a paronomázia jelenségeihez, melyek sok szempontból a szövegbelső irodalmi zaj fogalmával hozhatók összefüggésbe. Az anagramma esetében ez abból adódik, hogy – akárcsak üzenet és zaj viszonyában – lehetetlen a kódolt és véletlen elemek közötti különbségtétel megalapozása. A *Hypogramma és inskripció*ban Paul de Man rámutat, hogy fenomenalitás és materialitás csak utólagosan, az olvasás/félreolvasás arcot adó gesztusa révén választható szét, s hogy a hipogramma fogalma kezdetől fogva összefonódott a prosopopeia általi katakrézis speciálisan tropologikus funkciójával.²⁸

De Man az arcadás önkényes gesztusában, melyet az olvasó és az olvasás alakzatával azonosít, a katakrézis trópusát látja működésbe lépni, melynek lényege, hogy egy megnevezhetetlen entitásnak nevet ad, s ez által létezőként tételez valamit, ami nem biztos, hogy létezik. „Az anagramma – olvassuk a de Man értelmező Cynthia Chase-nél – [...] akár fikció is lehetne: szótagok véletlen előfordulása, amit kulcsszóként vagy

²⁶ William R. PAULSON, *The Noise of Culture*, New York–Ithaca–London, Cornell UP, 1988, 83. (Paulson elméletének ismertetését és kommentárját lásd HALÁSZ Hajnalka, *Diszkurzusok referenciája a referencia diszkurzusában*, Irodalomtörténet 2007/4, 564-587.)

²⁷ Vö. PAULSON, *i. m.*, 89-95.

²⁸ Paul DE MAN, *Hypogramma és inskripció*, ford. NEMES Péter = Uő, *Olvasás és történelem. Válogatott írások*, vál. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Osiris, 2002, 422. De Man ugyanitt egy lábjegyzetben azt is megjegyzi, hogy ez az összefonódás tükröződik abban a bizonytalanságban, ami Saussure-nél a hipogramma alakzatának és a paronomázia trópusának összehasonlításakor megmutatkozik. Vö. 14. lábjegyzet.

tulajdonnévként olvasnak (főre). [...] Térben elhelyezett betűket névként olvasni annyi, mint alakot vagy arcot adni nekik.”²⁹

Az ana-, illetve hipogrammatikus olvasás arbitrárius jellegéhez tartozik továbbá, hogy működtetésével – de Man szavával – „a betű ellenőrizhetetlen hatalma” veszi át a költői beszéd hallható, érzéki és érzékelhető alapjainak helyét.³⁰ Ugyan jegyzeteiben Saussure leszögezi, hogy az elnevezésekben szereplő *-gramma* utótag nem jelenti azt, hogy a költészet ezen alakzatait az írott jelek irányítanák, a végződéseket pedig azért nem cseréli le *-phon*-ra, nehogy bárki azt gondolhassa, hogy egy teljesen új jelenségről van szó.³¹ Terminushasználatá azonban meglehetősen ellentmondásos, hiszen míg a legtöbb megnevezésben a *-gramma* utótag áll a *-phon* helyett, mikor mégis a *-phon* végződést használja (pl. *diphon*), grafémát jelöl vele.³² „Azáltal – véli de Man –, hogy a hypogramma szót választja, miközben az működése szerint mintha egy hallható név volna, nem pedig inskripció, Saussure megvédi a nyelvet a kognitív széttagolódástól”,³³ a nyelvi fenomenalitás megbomlásától. Mivel, ha elismerné, hogy a szótéma elemei valójában nem főnükusan, hanem materiális beíródásként „vannak jelen” a szövegben, azzal a nyelvi struktúrák hangzáson alapuló érzékelhetőségét és érthetőségét, végső soron bármiféle jelentés lehetőségét vonná kétségbe.³⁴ Culler szerint ugyanakkor Saussure vizsgálódásait nem a nyelvi jel kritikájaként vagy egyfajta független olvasói jelentésadásra való utalásként kell értékelnünk. Az anagrammák vagy hipogrammák Saussure koncepciójában nem titkos, szubverzív jelentések felfedésére, sokkal inkább a szöveg által már témává tett szavak, illetve tulajdonnevek hangsúlyozására szolgálnak.

²⁹ Cynthia CHASE, *Arcot adni a névnek. De Man figurái*, ford. VÁSTYÁN Rita, Z. KOVÁCS Zoltán, Pompeji 1997/2-3., 131-132.

³⁰ DE MAN, *i. m.*, 410.

³¹ „Weder Anagramm noch Paragramm wollen sagen, daß ich die Poesie um dieser Figuren willen nach den geschriebenen Zeichen richtet; aber *-gramm* durch *-phon* zu erzetzen, würde bei dem einen wie dem anderen Wort den Glauben erwecken, daß es sich um eine ganz neue Gattung von Erscheinungen handelt.” STAROBINSKI, *i. m.*, 24. Peter Wunderli szerint „A beszéd elsőbbsége az írással szemben Saussure anagramma-kutatásaiban is egészen egyértelmű. Ez az álláspont teljesen megegyezik a *Bevezetésével*, ami az írást másodlagos rendszerként tárgyalja.” Peter WUNDERLI, *Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur*, Tübingen, Max Niemeyer, 1972, 14.

³² Vö. Sylvere LOTRINGER, *The Game of the Name, Diacritics*, 1973 (Summer), 3.

³³ DE MAN, *i. m.*, 410.

³⁴ „Az érthetőség elve a lírai költészetben a költői hang fenomenalizációján alapul.” Paul DE MAN, *Lyrical Voice in Contemporary Theory = Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, szerk. P. PARKER–C. HOSEK, Ithaca, Cornell UP, 1985, 55. Idézi: Jonathan CULLER, *Líraolvasás*, ford. FÜZI Izabella = *Figurák*, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004, 127.

Az anagramma tehát nem a jelentés aláaknázása, hanem a szöveg egyéb jelek által is kifejezésre juttatott jelentésének megerősítése.³⁵

„A problémában az a megtevésző, – írja Giovanni Pascolinak címzett levelében Saussure –, hogy a példák mennyisége nem segít bizonyítani az intencionáltságot, amely ezt az egész dolgot irányíthatná. Éppen ellenkezőleg, minél nagyobb számú példát találunk, annál inkább kell arra gondolnunk, hogy ez az ábécé 24 betűjével való természetes esélyjáték.”³⁶ Így a „szavak alatti szavakat” kibetűző olvasó a kulcsszó (vagy bármilyen egyéb szó) ismétlődéseinek olyan bőségével, potenciális végtelenségével szembesülhet, amely a szöveg értelmezhetőségének eltörlésével fenyeget, mivel ez esetben a textuális zaj elnyelné, elnyomná az „üzenetet”.

Mindezekből következik, hogy az önkényesség és túlinterpretálás gyanújának minden anagrammatikus olvasattal kapcsolatban szükségképpen fel kell merülnie. Ennek elsődleges oka az irodalom írott volta, a szövegek (látható) materialitása, amely a betűírás elemkészletének végessége miatt olyan létező nyomokat vagy vészeteket³⁷ ismétel, melyek jelölő voltát nem lehet meghatározni. A véletlenszerű ismétlések jelölő struktúráként való értelmezése mindig valamilyen önkényes lehatároló gesztus, prosopopeia eredménye. Ezzel összefüggésben a szavak alatti szavak olvasásában rejlő másik veszélyt a költői szöveg félreolvasása és túlinterpretációja jelenti, amely ott is mintázatot lát, ahol ez nem lenne indokolt, s ily módon az értelmezés hiteltelenné válhat. Megnyugtató választ, persze, egyik kétélyre sincsen, egy rövid kitérőt azonban mindkét kérdés megér.

³⁵ „We can say firmly that for Saussure himself his work on anagrams was not a critique of the sign or an indication that readers are free to produce meaning according to their own devices. Saussure assumed that anagrams were governed by strict supplementary conventions; discovering them was not a form of self-expression or escape from constraint. Moreover, for Saussure the anagrams, or »hypograms« as he sometimes called them, did not reveal a secret, subversive meaning but provided other words (in fact, proper names) that emphasized what the text was already discussing: [...] Anagrams reinforce the meaning carried by other signs of the text rather than undercutting that meaning.” Jonathan CULLER, *Semiotics: The Saussurian Legacy* = ÜÖ, *Ferdinand de Saussure*, Ithaca, Cornell UP, 1991, 124-125.

³⁶ „Es gibt etwas Trügerisches in dem Problem, das sie stellen, denn die Anzahl der Beispiele kann nicht zur Verifizierung der Absicht dienen, welche die Angelegenheit beherrscht haben mag. Im Gegenteil, je beträchtlicher die Anzahl der Beispiele wird, desto mehr gibt es Grund für die Vorstellung, daß es ein natürliches Spiel der Chancen mit den 24 Buchstaben des Alphabets ist [...]” STAROBINSKI, *i. m.*, 124.

³⁷ „A véset materialitását meg kell különböztetni az egyes írárok fenomenális, érzékelhető lététől. Véset alatt olyan jelzések és nyomok értendők, melyek ténylegesen léteznek és előfordulnak, nem egy érzékelhető térben, hanem az érzékelő számára az olvasás, a szétszórt jelzések vagy nyomok értelmessé rendezésének folyamatában. E jelzésekről nem mondható el, hogy jelölnek, és nem állíthatjuk, hogy felfogtuk őket, mivel formájuk, alakjuk, fenomenális jellegük olyan intencionáltság vagy szemiotikai státusz függvénye, amit számukra csak posztulálni lehet, nem pedig érzékelni, leírni vagy tudni. A véset nem más, mint a saját jelentésétől elszakított jel, a nyom, ami bizonyíthatatlan módon jel.” CHASE, *i. m.*, 135.

Saussure anagramma-jegyzeteinek publikálásával párhuzamosan, a hatvanas évek első felétől kezdve a filozófia és a pszichológia részéről egyaránt fokozott érdeklődés mutatkozott Freud szövegei iránt. A Freudot újraolvasók köréből két, egymás tudományterületére is átkalandozó gondolkodó nevét kell kiemelni. Jacques Lacan, az analitikus és Jacques Derrida, a filozófus Freud álommal, nyelvvél és írással kapcsolatos gondolatainak újraértelmezését³⁸ a *Bevezetésből* ismert saussure-i tanok kritikáján kívül az újonnan megjelent anagramma-jegyzetek elméleti reflexiójával is összekötötték. Lacan *A betű instanciája a tudattalanban, avagy az ész Freud óta* című 1957-es, Sorbonne-on tartott előadásában a tudattalan nyelvi szerveződését, a beszélő szubjektum nyelvi megelőzöttségét és a materiális jelölő, a *betű* fundamentális szerepét hangsúlyozza. Véleménye szerint a *fonéma* terminussal jelölt hangbeli állandóságot hiába is keresnénk a nyelvben, „a jelölő lényegileg lokalizált struktúrái” a betűk.³⁹ A zárt rendszerben, szabályok alapján kombinálódó jelölők térbeli összefüggéseit Lacan a *jelölőlánc* (signifying chain) metaforikus terminusával szemlélteti, és bár a Saussure által konstitutívnak tartott linearitást – az egyszerű hang kiadását és az írás horizontális tengelyét tekintve véve – nem kérdőjelezi meg, hozzáteszi, hogy nem létezik olyan jelölőlánc, amely ne viselne el a jelölők bármelyikéhez hiteles kontextusként csatlakozó „vertikális” kapcsolódást. Az efféle kapcsolódási módok a költészetben is megfigyelhetők – állítja, miközben Saussure anagramma-kutatásaira utal.⁴⁰ Lacannál a jelölő a betűben materiális hordozóra talál, a jelölőlánc mozgásában, melyet a jelentett távolléte állandósít, pedig struktúrára, mely által kifejtetheti hatását. A betűnek mint a jelölő effektusának a pszichózisban játszott szerepe, valamint a szöveg első, 1957-es és második, 1966-os

³⁸ Lacan és Derrida Freud-olvasatairól bővebben lásd ORBÁN Jolán, *Freud különböző olvasatai: Lacan és Derrida*, Thalassa 1997/1., 72-99.

³⁹ „Now the structure of the signifier is, as is commonly said of language, that it is articulated. This means that its units – no matter where one begins in tracing out their reciprocal encroachments and expanding inclusions – are subject to the twofold condition of being reduced to ultimate differential elements and of combining the latter according to the laws of a close order. These elements, the decisive discovery of linguistics are *phonemes*; we must not look for any *phonetic* constancy in the modulatory variability to which this term applies [...] what I call the »letter« – namely, the essentially localized structure of the signifier.” Jacques LACAN, *The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud* = Uő, *Écrits*, ford. Bruce FINK, New York, Norton, 2006, 418.

⁴⁰ „But while the linearity that Saussure considers to be constitutive of the chain of discourse – in accordance with its emission by a single voice and with the horizontal axis along which it is situated in our writing – is in fact necessary, it is not sufficient. [...] But it suffices to listen to poetry, which Saussure was certainly in the habit of doing, for a polyphony to be heard and for it to become clear that all discourse is aligned along the several staves of a musical score. Indeed, there is no signifying chain that does not sustain – as if attached to the punctuation of each of its units – all attested contexts that are, so to speak, »vertically« linked to that point.” LACAN, *i. m.*, 419.

változata között megjelent Saussure-féle anagramma-jegyzetek alapján Lacan nyomatékositja, hogy a jelölőlánc struktúrája annak lehetőségét fedi föl, „hogy valami teljesen más dolog jelölésére használhatom, mint amit ő maga mond.”⁴¹

Az írás hatalmával kapcsolatosan Derrida *Grammatológiája* nyitott új ablakot a nyugati, logo- és fonocentrikus nyelvfilozófiai hagyományra, melyet Platón óta a fönikus szubsztancia segítségével létrejövő „magát-hallva/megértve beszélés” rendszere uralt. Ez az eszme az írást másodlagos és instrumentális funkcióra korlátozta, és a jelen lévő beszéd tolmácsolójává, ábrázolójává, vagyis a jelölő jelölőjévé degradálta. Derrida ezzel szemben úgy látja, hogy a jelölő jelölője inkább a nyelv mozgását írja le, amely „elrejt és eltörli magát, miközben létrejön.”⁴² „Itt a jelölő mindig már jelöltként működik. A másodlagosság, amiről azt hittük, kizárólag az írásnak tulajdonítható, általában is kiterjed minden jelöltre, mindig már kiterjed rájuk, mihelyt *belépnek a játékba*.”⁴³ Jelentés és hang elsődlegesnek, természetesnek tételezett viszonya megkérdőjeleződik, s ahogy Derrida megjegyzi, Saussure is képtelen volt bizonyítani az *Anagrammákban* „egy minden írást megelőző fonéma” létezését.⁴⁴ „Valójában még az úgynevezett fonetikus íráson belül is a »grafikai« jelölő sokdimenziójú hálózattal utal a fonémára, és ez, mint minden jelölőt, más írott és orális jelölőkhöz köti, egy olyan »totális« rendszeren belül, amely, hogy úgy mondjuk, nyitott az összes lehetséges értelmi befektetés iránt.”⁴⁵

A félreolvasás kérdésével kapcsolatban Umberto Eco elméleti írásaihoz fordulhatunk, melyekben a túlinterpertáció mintapéldáit, illetve a hiteles értelmezés határeseit egyaránt az anagrammatikus olvasatok szolgáltatják. Az egyértelmű túlinterpertálás példái komikusak, „paranoid olvasót”⁴⁶ sejtetnek, feltételezéseik nem

⁴¹ „What this structure of the signifying chain discloses is the possibility I have [...] to use it to signify *something altogether different* from what it says.” LACAN, *i. m.*, 421.

⁴² Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Budapest, Életünk–Magyar Műhely, 1991, 26.

⁴³ *I. m.*, 26.

⁴⁴ *I. m.*, 67.

⁴⁵ *I. m.*, 76-77. Derrida *A fehér mitológiában* utal rá, hogy a betű már Arisztotelésznél sem „grafikai forma, hanem a fonikus elem, a hang atomja.” Jacques DERRIDA, *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán = *Az irodalom elméletei* V, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 46.

⁴⁶ Vö. Umberto ECO, *Szöveg és szerző között*, ford. SCHULLER Gabriella, Helikon 2001/4., 529.

ökonómikusak.⁴⁷ A határeseteket és a meggyőző olvasatokat⁴⁸ ezzel szemben az jellemzi, hogy felismerik és nem tévesztik szem elől a vizsgált szöveg „valamiről szólását”, „rólóságát” (*aboutness*), vagyis törekszenek a mű intenciója és az olvasó intenciója közötti dialektikus kapcsolat fenntartására.⁴⁹ A szöveg intenciójának felismerése szemiotikai stratégia felismerése. Az erre vonatkozó feltételezés csakis úgy bizonyítható, ha azt a szövegen mint koherens egészen ellenőrizzük: „[...] bármely, a szöveg konkrét részletéből adódó interpretáció elfogadható lehet, ha a szöveg többi része megerősíti, és el kell utasítani, ha a szöveg más részei kétségbe vonják. Ebben az értelemben a szöveg belső koherenciája kontrollálja az olvasó másképp kontrollálhatatlan *drive*-jait.”⁵⁰ Vagy, ahogy egy másik előadásában mondja: „A szerző elérhetetlen szándéka és az olvasó vitatható szándéka között ott áll a szöveg világos *szándéka*, mely cáfol egy tarthatatlan interpretációt.”⁵¹ Eco mellett érvel tehát, hogy egy betű szerinti, anagrammatikus „félreolvasás” is akceptálható vagy releváns lehet, ha érvelése meggyőző, illetve ha nem sérti abszurd módon a szöveg integritását.

Hasonló félreolvasást vagy túlintertációt a paronomázia alakzata is előidézhethet, főleg abban az esetben, ha a retorikai kézikönyvek intenciójától eltérően nem pusztá-

⁴⁷ „Ökonómikus feltételezés, hogy Leopardi megszállottja volt a »Silvia« név betűinek” – írja Eco annak kapcsán, hogy Leopardi *A Silvia* című versében az egyetlen „tökéletes” anagramma („salivi”) mellett több rejtett, tökéletlen „ál-anagrammát” is talált. Vö. Umberto ECO, *Szöveg és szerző között*, ford. SCHULLER Gabriella, Helikon 2001/4., 521. „Lehetséges – folytatja Eco –, hogy a szeretett személy nevének hangjai a Köztes szerző rögeszméjévé váltak. Nyilván az olvasónak jogában áll élveznie mindezen visszhanghatásokat, amelyeket a szöveg mint olyan kínál számára. Am ezen a ponton az olvasás aktsa egyfajta *terrain vague*-gá válik, ahol interpretáció és felhasználás összemosódik.” Umberto ECO, *Szöveg és szerző között*, i. m., 522.

⁴⁸ Eco szerint ilyen határeset Geoffrey Hartmann anagrammatikus Wordsworth-olvasata is, melynek során Hartmann a költő *Lucy* című versének utolsó szavát (*trees*) az írásban jelen nem lévő, „hangtalanul elhangzó” *teers* szó kriptogrammjaként értelmezi. „Hartmann természetesen nem azt sugallja, hogy Wordsworth éppen ezeket az asszociációkat akarta megteremteni – az ilyen jellegű, szerzői szándék utáni kutatás nem illene Hartmann kritikai elveihez. Egyszerűen csak azt akarja mondani, hogy egy érzékeny olvasó részéről jogos, ha azt találja a szövegben, amit ő talált, mivel ezeket az asszociációkat legalábbis potenciálisan felidézi a szöveg, és mert a szerző (talán tudat alatt) alkotott néhány (harmonikus) »félhangot« a főtételhez. Ha pedig nem a szerző, akkor mondjuk, hogy a *nyelv* az, ami létrehozta ezt a visszhanghatást. [...] Ennek ellenére Hartmann olvasata, ha nem is teljesen meggyőző, de legalább elbűvölő.” Umberto ECO, *Szövegek túlintertálása*, ford. VANKÓ Annamária, KEMÉNY Ágnes, Helikon 2001/4., 515.

⁴⁹ ECO, *Szövegek túlintertálása*, i. m., 516.

⁵⁰ I. m., 517.

⁵¹ ECO, *Szöveg és szerző között*, i. m., 526. (kiem. O. S.)

szójátékként,⁵² hanem a nyelv performatív teljesítményeként, az anyagszerű jelölők kiszámíthatatlan működésekként fogjuk fel. Mint ismeretes, e kétféle paronomázia-fogalom fontos szerepet kapott Hans Robert Jauss és Paul de Man nevezetes „vitájában”, amely Baudelaire *Spleen II.* című versének kapcsán bontakozott ki. Az esztétikai és a poétikai értésmód feszültségét reprezentáló *Boucher / débouché* rímpár „szójátékként olvasása (Jauss módján) és a tulajdonnév köznévként olvasása (de Man módján) olyan lépések – állítja Cynthia Chase –, melyek arcot adnak a névnek; a vésetből leírást, a rím és a tulajdonnév nem-leíró, nem-kijelentő, mechanikus elemeiből pedig üzenetet csinálnak.”⁵³ S bár az arcadás gesztusa, figurája közös, Jauss szerint mégsem dönthető el, hogy az egyik értelmező „jobban értette-e” a szöveget, mint a másik. Interpretációikkal „csupán” az irodalmi szöveg „másként is érthetőségének” alapelvét demonstrálták.⁵⁴

3. Az anagramma és a paronomázia megjelenése a közelmúlt József Attila-olvasataiban

Visszatérve a disszertáció szűk értelemben vett tárgyához, József Attila harmincas évekbeli lírájának „másként is érthetősége”, jelesen a „nyomszerű” anagramma és a „zajszerű” paronomázia felőli újraolvasásának lehetősége körülbelül az ezredforduló óta van jelen a hazai irodalomtudományi gondolkodásban. Az *Újraolvasó*-sorozat keretében 2001-ben megjelent József Attila-tanulmányokat⁵⁵ bevezető írásában Kulcsár Szabó Ernő a későmodern korszakküszöb szubjektum- és nyelvfelfogásában végbement változásokat vizsgálja. A lírai „hang” szövegesülésének példájaként a „*Költőnk és Korá*”-t említi: „A szövegszerűség privilegizálása – mely a „*Költőnk és Korá*”-ban nem nyelvi vétségből(!) ruházza föl a betűket a beszéd képességével – láthatóan az olvasás nyelvi tapasztalatát

⁵² „Die *annominatio* ›Paronomasie‹ ist ein (pseudo-)etymologisches Spiel mit der Geringfügigkeit der lautlichen Änderung einerseits und der interessanten Bedeutungsspanne, die durch die lautliche Änderung hergestellt wird, anderseits.” Heinrich LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart, Steiner, 1990, 322. §637.

⁵³ CHASE, i. m., 139.

⁵⁴ Hans Robert JAUSS, *Levél Paul de Manhez*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = Uő, *Recepcióelmélet-esztétikai tapasztalat-irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*, vál., szerk., utószó KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, Osiris, 1997, 401.

⁵⁵ *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, szerk. KABDEBŐ Lóránt-KULCSÁR SZABÓ Ernő-KULCSÁR-SZABÓ Zoltán-MENYHÉRT Anna, Budapest, Anonymus, 2001. A Miskolci Egyetem Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke által 2000 áprilisában megrendezett *Újraolvasó – József Attila* című konferencia anyagából készült kötet.

főlértékelve fordítja a későmodern líra kódjait a vizuális materializáció irányába.⁵⁶ A hangkölcsonzés műveleteit „saját uralma alá” vonó szöveg és a betű materiális létén keresztül „megszólaló” költemény⁵⁷ olyan konstellációi a kései József Attila-verseknek, melyeket a posztmodern líra tapasztalata felől közelítő olvasó tehet reflektálttá,⁵⁸ s amelyek a későmodern én-konstrukciókra nézve is következményekkel járnak.

Ezekre a következményekre mutat rá Odorics Ferenc az *Eszmélet* utolsó, XII. szakaszának, a szubjektum többszöröződését látni engedő tropológiai újraolvasása során: „[...] ha – a tematikus, látványszerű olvasási stratégia helyett/mellett – mozgósítjuk a vers tropológiai energiáit, akkor paronomázikus műveletekkel elérhetjük, hogy a kívülről néző én »belülről láthassa« a belül hallgató ént. A lírai alany a vasútnál lakik, a »lakom« paronomázikusan az »ablakok« szóban is jelen van, így a lírai alany – aki egyben versének szereplője is – lakául a vasút melletti helyet és fülkét egyaránt tekintheti: egyszerre lakik kívül és belül.»⁵⁹ E megkettőzött ént ezután az „áll” – „száll” paronomáziája mozditja ki „viszonylagos rögzítettségéből”, és állítja ily módon „posztmodern én-mozgásba”.⁶⁰

Ugyancsak az *Újraolvasó*-kötetben szerepel Horváth Kornélia *Rejtelmek*-ről írott elemző tanulmánya,⁶¹ mely a versritmus és az ismétlődő hangformai megfelelések értelemgeneráló, illetve a versnyelvi, „keletkező” szó belső formai potenciáit felszabadító funkciója mentén tárja fel a szubjektum átalakulásának és a vers műfajváltásának folyamatát. „Én és te kölcsönös megértéstörténete – olvassuk a tanulmányban – a szöveg legelemibb nyelvi szintjeit is szabályozza. Dialógusuk egyfelől a vers kétféle (szimultán) ritmusának párbeszédében köszön vissza, másfelől a költemény szövegtestét

⁵⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Széttérült ütem hálója”. *Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakküszöb József Attila költészetében = Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, i. m., 34.

⁵⁷ *I. m.*, 34.

⁵⁸ Ennek példaként Kulcsár Szabó Ernő egy másik tanulmányában a *Téli éjszaka* anagrammatikus működésmódjára utal: „[...] a *Téli éjszaka* befogadását nem könnyíti meg az évszakok természeti jegyeinek felismerhetősége, mert a jelentésképződést nem a referenciák, hanem a látvány izolált érzéki adatainak egymást – olykor anagrammatikusan is – indukáló („*emlék*” → „*elme*”; „*a csönd kihül*. → *Hallod-e, csont, a csöndet?*”) és ellentétező („*Tündöklök, mint a gondolat maga, / a téli éjszaka*. → *← Ezüst sötétség némasága / holdat lakatol a világra.*”) rendje vezérli.” KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A vers hangja és tekintete. A humán jelenlét felfüggesztése a kései József Attila költészetében*, Vigilia 2006/1., 41.

⁵⁹ ODORICS Ferenc, *Az Eszmélet újraolvasása = Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, i. m., 175.

⁶⁰ *I. m.*, 176.

⁶¹ HORVÁTH Kornélia, *Versnyelv és műfajváltás József Attila Rejtelmek című versében = Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, i. m., 142-157.

anagrammatikusan is rendezi: »én« és »te« hangformája, mely már a címszóban eleve együtt »rejlík« (Rejtelmek), végig hangalaki-etimológiai együttléteivel szervezi a szöveget (rejtelmek, engemet, megérted, tedd... énnekem, nehéz hűségét).⁶²

Az ál-figura etimológikák költői hatást kiváltó és gondolkodásra készítő szerepét hangsúlyozza Tverdota György a [*Szól a szája szólítatlan...*]-t újraolvasó tanulmányában.⁶³ Írásában a paronomáziát mint az 1937-es töredék meghatározó formaképző eljárását jelöli meg, melynek érvényesítésekor a költő mintegy „versenyre kelt” a vers ihletforrásaként számon tartott, Vikár Béla által készített *Kalevala*-fordítással.⁶⁴

Az anagrammatikus olvasás konzekvens érvényesítésével találkozhatunk Fried István, a *Tudod, hogy nincs bocsánat* „magatartásformáit” vizsgáló tanulmányában.⁶⁵ A rímpozícióban vagy azon kívül „összecszengetett”, egymásra vonatkoztatott szóformák etimológiai („hisz mint a kutya hinnél”) vagy ál-etimológikus („Vagy vess el minden elver”) összefüggései, „a szavak mögött, a szavakban megbúvó szavak (Jean Starobinski) fonetikai, szintaktikai egymásba érése jelentés(tani) változatokat hoz létre, összefüggéseket ott, ahol inkább a mélystruktúrában regisztrálható találko(zat)ásokról van szó.”⁶⁶ „A nyelv mögékerülhetetlen beszéde – olvassuk a tanulmány egy későbbi helyén – megteremtődik. [...] A nyelvben a felszíni réteg alatt rejtettebb-bonyolultabb egymásra utalások, történetek lapulhatnak, amelyek csupán a nyelv említett beszéde nyomán, a nyelv megszólalásakor tárulhatnak föl. A véletlennek elkönyvelt egybeesések történetileg indokolhatóak lehetnek, máskor hasonló hangzásoképek segítségével hoznak létre olyan összefüggéseket, amelyek a versbeszédben a jelentések alig sejtett többrétűségét segítenek érvényre jutni/juttatni.”⁶⁷

⁶² I. m., 150.

⁶³ TVERDOTA György, *Huszonnégy sor a testi szenvedésről* = ÜÖ, *Határolt végtelenség. József Attila-versek elemzései*, Budapest, Osiris, 2005, 395-420.

⁶⁴ I. m., 416.

⁶⁵ FRIED István, *Magatartásformák egy József Attila-versben*, Tiszatáj 2005/12., 52-61.

⁶⁶ I. m., 55.

⁶⁷ I. m., 56-57.

A nyelv „mögékerülhetetlen beszéde” a *Szabad-ötletek jegyzékének* számos helyén is – függetlenül e szöveg műfaji hovatartozásától – „poétikai” hatóerőként működik.⁶⁸ Bókay Antal, aki a szöveget a posztmodern olvasásmódot megelőlegező, „önismereti jellegű” narratívaként⁶⁹ olvassa, szubjektumát pedig „temporális természetű nyelvi képződményként”⁷⁰ tételezi, a következőket írja a szöveg egyik, retorikai olvasásmódra apelláló részlete⁷¹ kapcsán: „A Saussure által anagrammának és hypogrammának nevezett nyelvi jelenség a szótagok, szavak véletlenszerű hangai azonossága alapján a szöveg jelentésségét bírálja felül [...] A beszélni még nem tudó gyerekek és az elmebetegek ismerik ezt a materiális nyelvet, meg természetesen sokat tudnak róla a modern utáni költők. Érdekes például olyan posztmodern műbe beleolvasni, mint a *Szabad-ötletek jegyzéke*. Az egész szöveg folytonos pulzálásra épül, a materiális és nem materiális (katakretikus, prosopopeiás) beszéd között. [...] A szövegben először anagrammatikus tiszta hangzási materialitás formálódik meg (»bál, bála, hál, hála«), majd katakretikus szerepű, metaforikus értelem nélküli terminusok sora következik, melyek a szó-szintből (meghal, meghallgat, kísértetek) egy mini narratívához, valamiféle népies horrorhoz jutnak [...], és végül ebből emelkedik ki a selfet reprezentálni kívánó, a költő személyére, József Attilára vonatkozó szöveg, a mama alakja és története.”⁷²

A szöveg anagrammatikus eljárásainak én-létesítő, illetve -kiüresítő hatását hangsúlyozza Varga Zoltán is: „A *Szabad-ötletek jegyzékében* a szöveg kohézióját viszont

⁶⁸ Ugyanis a jelölő érzéki, materiális jellegét előtérbe állító poétikai funkció – állítja Jakobson – nem korlátozódik a költészet területére, „ahol ez a funkció a nyelv más funkciói fölé van rendelve”, de megtalálható „a költészetten kívül is, ahol valamilyen egyéb funkció van a poétikai funkció fölé rendelve.” Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika*, i. m., 244. Tehát függetlenül attól, hogy a *Szabad-ötletek jegyzékét* körleletnek vagy költői műnek (szabad versnek) tekintjük-e, nem alaptalan a számos szöveghelyen ható poétikai (paronómiás, anagrammatikus) működésmódról beszélni.

⁶⁹ „A *Szabad-ötletekben* semmiféle rend sincs, az események fantáziáműködés produktumai, olyanok, amelyek lényegük szerint fragmentumok, kaotikusak, és amelyeket a narrátor nem elrendez, hanem legfeljebb megért. Nagyon leegyszerűsítve: a hagyományos narratíva világismereti, a modern emberismereti, József Attila szövege pedig *önismereti jellegű*.” BÓKAY Antal, *József Attila poétikái*, Budapest, Gondolat, 2004, 210.

⁷⁰ „A *Szabad-ötletek* beszédmódja mögött a nyelv olyan elgondolása és használati gyakorlata rejtőzik, amely alapvetően eltér Saussure-tól, illetve az ő nyomában általánossá vált modern nyelvszemlélettől. [...] A szubjektum nem eszközként használja a nyelvet önmaga kifejezésére, hanem ő maga a temporális természetű nyelvi képződmény.” BÓKAY Antal, *József Attila poétikái*, i. m., 216.

⁷¹ „[...] bál / bála / hála / hala / hal / meghal / meghallgat / hallga csak hallga / kísértetek / a legény az anya szívét kivette és megette / levágta a fejét / megszólal a halott anya / megütötted magad, fiam? / mese / mesemes meskete / téhen sege fekete” JÓZSEF Attila, *Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben* = „Miért fáj ma is”. Az ismeretlen József Attila, szerk. HORVÁTH Iván–TVERDOTA György, Budapest, Balassi, 1992, 418.

⁷² BÓKAY Antal, *A líra az ezredfordulón – poétikaelméleti szemszögből*, Alfold 2000/2., 43.

nagyrészt a jelentő szintjén kell keresni: a jelentésüktől megfosztott elemi nyelvi formák, alakok ekvivalenciája szervezi a szöveget. A »szabad« asszociációk zömét valamilyen *anagrammatikus kapcsolat* fűzi egymáshoz [...]. Ezek az eljárások abban közősek, hogy megfordítják a gondolkodás és nyelviség hierarchikus viszonyát, mégpedig úgy, hogy a nyelvi elemek vak ismétlődése generálja véletlenszerűen az értelmet, a gondolatot, nem pedig egy kifejezésre váró gondolatot díszítünk fel egy szellemes szójátékkal. Az az ür, amely a nyelv és a »valóság« önkényes kapcsolatát felismerő és kifigurázó szójátékokban megnyílik, egyúttal a szubjektum ürességét is jelzi. Ez az üres szubjektum pedig szabályszerűen ismétlődő hangok és betűk végtelen és véletlen permutációiban kénytelen felismerni magát.”⁷³

Az ismétlődő hangok és betűk „permutációira” való rámutatás visszavezet minket a disszertáció elején idézett József Attila-mondathoz („Vezsem a szót, földobom a levegőbe, ott szétesik és újra megfogom és akkor valami más”), melynek elhangzása és a *Szabad-ötletek jegyzékének* megírása közötti időbeli távolság talán kisebb volt, mint gondolnánk. Továbbra is nyitott tehát a kérdés, hogy e metaforai tömörségű mondat a *Szabad-ötletek*-féle (szó)játékról vagy a költészet (név)varázs(lat)áról szól-e. A dolgozatban ez utóbbi lehetőség kibontására, tehát a dologként elgondolt szó „szétesésének” és költeménybeli „mássá” válásának, illetve e mássá válás költői refigurációjának bemutatására teszek kísérletet.

4. A verscsoport

Disszertációmban hét olyan, a harmincas évek folyamán (elején és végén) keletkezett József Attila-versben vizsgálom a materiális nyelvi működésmódnak a metaforikus jelentéssel és a szemantikai relevanciával bíró versritmussal való összjátékát, melyek többségének a recepció ez idáig nem tulajdonított nagy jelentőséget, de amelyek – meglátásom szerint – poétikai értelemben vett verscsoportot alkotnak. Szándékaim szerint a nyelvi-poétikai és retorikai szempontokat érvényesítő versinterpretációk József Attila költői nyelvének és művészetelméleti terminusainak egymást kölcsönösen megvilágító működésére is példákkal szolgálnak. Ennek érdekében a költő részletekben fennmaradt

⁷³ VARGA Zoltán, *József Attila önelemző prózája. Töredékesség, intimitás és szabályszerűség a Szabad-ötletek jegyzékében*, Thalassa 2005/2-3., 60-61.

költészetbölcséletének olyan kulcsfogalmait is bevonom az elemzésekbe, mint az *ihlet*, a *névvárázs*, a *keletkező szó*, a *valóságos* (nem „káprázatféle”) *ritmus* vagy a „szallagút”-hasonlatból ismert *formaművészet*.

A József Attila-i ritmus-fogalom mint értelemteremtő alapelv két szempontból is központi szerepet játszik a verselemzésekben. Egyfelől azért, mert József Attila szerint a vers nem pusztán zene, de „értelmes zenei szöveg”,⁷⁴ melynek „valódi zenéjét minden esetben” a hangsúlyos és időmértékes verselés „ölelkezése teszi”.⁷⁵ Ez a fajta „ölelkezés” (két kivétellel⁷⁶) a dolgozatban szereplő versek többségében megvalósul, ami önmagában ugyan még nem záloga az „értelmes zeneiségnek”, vagyis a versek ritmikai szempontú értelmezhetőségének. Ehhez ugyanis az kell, hogy a mű ritmusa ellentétet hozzon az értelem tudomására:

[...] a műben, amely végső szemléleti egész, a valóság ellentéteinek, összefüggéseinek ritmust kell adniok, mert különben az összefüggések, ellentétek szemléletisége elsikkad. És más oldalról – a mű ritmusának ellentétet kell az értelem tudomására hoznia, mert különben a ritmus nem valóságos, hanem csak káprázatféle. Már pedig ha a ritmus nem valóságos, úgy a mű nem lehet egész. Hiszen több dolognak (hangnak, stbi-nek) egyetlen eszkézként való szemlélete csak ritmusosan lehetséges.⁷⁷

A valóság összefüggései tehát, melyek eredeti mivoltukban nem szemléletiek, a versben a ritmus által előidézett folytonosság tapasztalata révén „végső szemléleti egésszé” állnak össze. E szemléleti egész folytonosságában beálló ritmustörések pedig az értelem számára adott jelzésként funkcionálnak. Noha József Attila itt nem beszél ritmustörésről, illetve a szemléleti folytonosságban beálló szakadásról, a „valóságos” és a „káprázatféle” ritmus megkülönböztetésekor – meglátásom szerint – a valós ritmus és az absztrakt metrum differenciájára utalhat, vagyis arra a tényre, hogy a vers tényleges ritmusa többnyire eltér a maga által kijelölt, elvont, szabályszerű („hibátlan”)

⁷⁴ „Akik ezt tagadják, azok magát a verset tagadják meg, vagyis azt állítják, hogy a vers zene, nem pedig értelmes zenei szöveg. Ezek a legjobban teszik, ha versekben fogalmi értelmet nem keresnek.” *JAÖM* III, 272.

⁷⁵ „A magyar vers ma kétféle: 1. hangsúlyos; 2. időmértékes. Igen ám, de miben különbözik egymástól a kétféle verselés? Hiszen a hangsúlyos versben is van időmérték, amely *lényegesen* befolyásolja a vers zeneiségét; de az időmértékes versben is érvényesül – zenei módon – a hangsúly. Versünk *valódi* zenéjét *minden esetben* a kettő ölelkezése teszi.” *JAÖM* III, 272.

⁷⁶ [*A hullámok lágy tánca...*] és a *Magány* kivételével.

⁷⁷ JÓZSEF Attila, *Irodalom és szocializmus* = *JAÖM* III, 97.

versmértéktől. Amennyiben mégsem tér el attól, ha tehát egy vers maradéktalanul realizálja saját „képletszerű” ritmuselvét, az – József Attila elgondolása szerint – csak „káprázatféle”, nem igazi ritmus. Ugyanis „a ritmusnak az adott, konkrét versszövegre vonatkoztatható értelmezését – írja Horváth Kornélia a versértelmezés ritmikai aspektusáról szóló tanulmányában⁷⁸ – azok a szöveghelyek teszik lehetővé, ahol a ritmus önnön kontinuitását megszakítva eltér az addig követett szisztematikus vagy kváziszabályos mértéktől.”⁷⁹ A mértéktől való eltérés az ütemhangsúlyos versek esetében leginkább a ritmus és a szintaxis feszültségeként, határaik egybe nem eséseként, „látványos” elkülönбöződéseként, míg az időmértékes verseknél az uralkodó verslábbal ellentétes lejtésirányú ritmikai egységek versbe kerüléseként realizálható. A szemantikai státuszra szert tevő ritmustörések megjelenésének éppen ezért a hangsúlyos és időmértékes verselés „ölelkezését” mutató szimultán ritmusú vers lehet a legváltozatosabb terepe.

A dolgozatban szereplő versek esetében ilyen, értelemgeneráló ritmus-anomáliák észlelhetők például a [*Könnyű emlékek...*] 3. sorában, melynek élén az uralkodó jambikus lejtésirány ellenére két trocheus áll, s amelyben az ütemhangsúlyos ritmus is megdöccen, vagy a *Magány*, melynek 7. sora az ugyancsak jambikus verségész viszonylagos homogenitását megtörve tisztán trochaikus ritmust realizál. E két aritmikus kitérő fontos szerepet tölt be az értelmezés során, amennyiben a [*Könnyű emlékek...*] szó-témája (*emlék*) hipogrammatikusan kétszer is beíródik a ritmus által kiemelt sorba („Már **nem** élhetek **meg nélkületek**”), a *Magányban* pedig ez által válik reflektálttá, hogy az én „ölbe-vágyása” csak a szöveg, vagyis az írás materiális terében („öled helyén”) teljesülhet be. A [*Már régesrég...*] paronomasztikus metaforizációját megalapozó /em/ difónt is egy-egy anaklázis különíti ki a jambikus versbeszéd folytonosságából, kiemelve és szójellel alakítva ez által a hangkapcsolatot magába foglaló szavakat vagy a vele határos szókapcsolatokat („lel**em** buboréka”, „Tenger**em**”, „**em**beriség”). A ritmikai és szintaktikai szegmentálás feszültségbe kerülése miatt a *Háló* 4/4-es osztású kétütemű nyolcas és együtemű négyes sorok váltakozására épülő ütemhangsúlyos lüktetése is „megdöccen” egyszer („jeges bogaji szikrázón”), s e ritmikai anomália a *bogai*

⁷⁸ HORVÁTH Kornélia, *A versértelmezés ritmikai aspektusáról* = *Uő, A versről*, Budapest, Kijárat, 2006, 11-45.

⁷⁹ *I. m.*, 27.

szóformára irányítja a befogadó figyelmét. Arra a hangalakra tehát, melyből kiindulva (vagy oda visszatérve) paronomáziás szókapcsolatok egész hálózata épül ki a versben (*ragyog, csillagok, fagyos, gondolkodom, kiagगतom*). [*Az árnyékok...*]-ban – hasonlóan a *Háléhoz* – a ritmikai és szintaktikai szegmentáltság ütközése az 5. sor *égitest* szavát tagolja újra („mint ürben égi|test kering”). A nyomaték áthelyeződése révén a ritmus a *test* szószegmenst emeli ki a versbeszéd folytonosságából, miáltal a jelen nem lévő *te* fizikai, testi hiánya szövegi „jelenlétbe” fordul át, s az (*égi*)*test*ként metaforizálódó hiányon a *te* rajtahagyja materiális „nyomát” (*test*).

A ritmus értelemalapító szerepe azonban József Attilánál nemcsak a hangzás nyomatékán vagy időértéken nyugvó kétféle versrendszerben juthat érvényre, de egy harmadik, sajátosan magyar hangzástényező ritmikai alapelvvé tétele révén is. A versek palato-veláris „hangszerelése”, melyet József Attila költészetében Török Gábor tanulmányozott elsőként,⁸⁰ [*A hullámok lágy táncá...*]-ban nemcsak a rímekre, de minden sorra, s ennek révén a versszakokra, illetve a versszöveg egészére kiterjed. A verssorok magas-mély hangrendűségének szabályos váltakozásán alapuló ritmus, mely ilyen átfogó verstani instanciaként talán csak ebben a (Török Gábor által nem említett) József Attila-szonettben van jelen, amellet, hogy bizonyos sorokat vagy szavakat jelentésként emel ki a versbeszéd kontinuumából, képes „hangzóvá” tenni a külső és belső (lelki) táj versben inszenírozott játékos ide-oda mozgását, „táncát”.

Az ugyancsak a versritmus jelenségei közt számon tartott rím „sajátos költőiségét” József Attila az *Ady-vízió*ban így foglalja össze: „[...] a rím olyan dolgokat fon össze, amelyeknek különben semmi közük egymáshoz. Éppen ezért sajátosan költői [...]”.⁸¹ A rím (és nemcsak a végrím) jelentésképző szerepe az elemzés számos helyén reflektálódik. A *Háló*ban többek között mint a „potenciális de kiaknázatlan paronomázia”⁸² fenomenalizációját lehetővé tevő alakzat jut szerephez. A *Ritkás erdő alatt*ban és [*A hullámok lágy táncá...*]-ban a rímképlet szabálytalansága, míg a [*Könnymű emlékek...*]-ben az egyszerűnek látszó végrím-képlet „mögött” húzódó belső

⁸⁰ TÖRÖK Gábor, *A líra: logika. József Attila költői nyelve*, Budapest, Magvető-Tiszatáj, 1968, 16-32.

⁸¹ JATCSZ, 167.

⁸² Vö. Debra FRIED, *Rhyme Puns = On Puns. The Foundation of Letters*, szerk. Jonathan CULLER, Ithaca, Cornell UP, 1985, 92-93.

metszetrímek, illetve bővített és megtört rímek bonyolult rendszere tesz szert szemantikai relevanciára.

A paronomázia és az anagramma alakzatai mint hang-, illetve betűkapcsolat-ismétlődések, a rímhez hasonló, de – fenomenalizálhatóságuk tekintetében – annál „rejtettebb” módon alapozzák meg a versbeli metaforizáció folyamatát. A hangformai és anagrammatikus egymásra-vonatkozathatóság, a „hangidom mentén történő név-/jelentésátvitel”,⁸³ mely elsődlegesen a vers egyes szavai vagy szókapcsolatai között teremt metaforikus viszonyt, az elemzésre választott versekben szöveggé bomlik ki, s az interpretációk során egy komplexebb értelemösszefüggés, az autoreferens és a metapoétikai olvasat fundamentumává válik. E metaforikus expanzió lehetősége az *ihlet*, a *keletkező szó* és a *névvarázs* József Attila-i konceptusaiban gyökerezik, melyekre a dolgozat részletesebben is kitér, s amelyek a versekkel egymást kölcsönösen megvilágító, értelmezői viszonyba lépnek.

Az elemzésre kerülő versek e viszonyok mentén három fejezetbe rendeződnek, melyeknek címei („Álom”, „Emlék”, „Én”) az autoreferens, míg az egyes elemzéseket tartalmazó alfejezetek idézet-címei a metapoétikai olvasat lehetőségére utalnak metaforikusan. A [*Könnyű emlékek*...] önreferens értelmezését például az motiválja, hogy az emlékezés aktusa, mely a lírai énben az emlékképek fokozatos érzékvé válása útján, *időben* zajlik le, egyidejűleg a szöveg *terében* is végbemegy az egymásra hipogrammatikusan „emlékező” szójelek révén. A *Ritkás erdő alatt* „kifésülő jegyei” pedig a „keletkező szó” József Attilai-i fogalmát értelmezik újra költői módon, megalapozva ezzel a vers metapoétikai olvasatát. A paronomáziás funkció és a ritmikai tagolás szakadásokat, „felfeléseket” idéz elő a vers „jegyein”, lejegyzett szavain, ám ezek nem az értelem megbontását, hanem a korábbi (elhomályosult) jelentések újjáéledését és új metaforikus jelentések keletkezését alapozzák meg.

A paronomáziás poétika „leglátványosabb” példája a József Attila-interpretációk sorát záró kései vers, *Az árnyékok...*, mely magába gyűjti a másik hat vers motívumait (*csillagok, űr, ég, lélek, tenger, éjszaka, mélység, (háló)merítés, kifogás, szem, háló*), s a „megbonthatatlan rend”, illetve a *kép* szó ritmikusan rendezett fónikus metaforizációja révén az autoreferens és a metapoétikai olvasatra egyaránt felhív.

⁸³ S. HORVÁTH, *i. m.*, 440.

A „Hatás” címet viselő, utolsó fejezetben Parti Nagy Lajos *Dallszöveg* és Kovács András Ferenc *J. A. szonettje* című versének vizsgálata révén tesztek kísérletet a József Attila-i ritmikai és retorikai hagyomány szövegközi továbbélésének bemutatására.

I.

„Álom”

Háló

Hull a hajam, nincs kenyérem,
tollam vásik,
halász bátyám így veszett el.
Él így más is.

Idegeim elmeritem,
mint a hálót,
hust fogni s a nehéz vizen
könnyű álmot.

Szakadt lehet – gondolkozom, –
az én hálóm.
Kiaggatom, megfoltozom.
S íme, látom –

Kiterített fagyos hálóm
az ég, ragyog –
jeges bogai szikrázón
a csillagok.

„S íme, látom...”

József Attila: *Háló*

[...] ha a tudattalant központ nélküli rendszerként fogjuk fel, vagyis mint véges automaták (rizóma) mechanikus hálózatát, akkor a schizo-analízis a tudattalan egészen más állapotához jut el. [...] A kijelentések és a vágyak esetében is a kérdés sosem a tudattalan redukálása, sem annak értelmezése, még csak nem is annak jelentővé tétele a fá rendszerében. A kérdés sokkal inkább a tudattalan és általa új kijelentések, más vágyak létrehozása: a rizóma nem más, mint a tudattalan ezen létrehozása.

(Gilles Deleuze–Félix Guattari)⁸⁴

[...] a szöveg folytonos összefonódásokon keresztül alakul és dolgozza ki önmagát; a szubjektum elveszve ebben a szövetben – ebben a szövődékben – feloldódik, mint a pók, amely maga is elbomlik hálójának konstruktív váladékaiban. Ha szeretnénk a neologizmusokat, a szöveg elméletét *hyphológiaként* is meghatározhatnánk (*hyphos* a pók szövése és hálója).

(Roland Barthes)⁸⁵

1. A pszichologizáló olvasásmód kérdéséhez

József Attila 1932-ben írt *Háló* című költeményének hatástörténete, egészen addig a közelmúltban megjelent tanulmányig, amely a lírai emlékezet kérdésköre kapcsán a szubjektív és szövegközi (citációs) emlékezetmodalitások összjátékának reprezentánsaként állítja értelmezői horizontba,⁸⁶ röviden összefoglalható. Illyés Gyula 1932-ben, a *Nyugat*-ban megjelent kritikájában a verset a *Külvárosi éj* legkevesébe sikerült

⁸⁴ Gilles DELEUZE–Félix GUATTARI, *Rizóma*, ExSymposion 1996/15-16., 13.

⁸⁵ Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, ford. MIHANCsik Zsófia = Uő, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris, 1996, 114.

⁸⁶ LÖRINCZ Csongor, *Az emlékezet mint szöveg. Mnemotechnikai szerkezetek József Attila két versében = Uő, A költészet konstellációi. Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*, Budapest, Ráció, 2007, 132-150.

darabjai közé sorolta,⁸⁷ Németh Andor pedig a költő magánéleti problémáinak kivételését, a Szántó Judit és Rapaport Samu elvárásainak való egyidejű megfelelés vágyát olvasta ki a versből.⁸⁸ Szabolcsi Miklós monográfiájában „a magányt és kétségbeesést nagyon erőteljesen kimondó”, önmeghatározó, önábrázoló, önmitizáló versként említi.⁸⁹ „A *Háló* – olvashatjuk – egyes szám első személyű, szinte kihívó személyességű önvallomás – az első abban a sorban, amely a [költő] meghasadtságát, a pszichotikus állapotot és kint adja vissza.”⁹⁰ Kétségtelen, hogy a vers első szakaszában, köznyelvi regiszterben megszólaló beszélő a hiány, a szükséglet és a romlás folyamatainak, illetve állapotának hangsúlyozása, a halál képének a családi esemény általi felvillantása („halász bátyám így veszett el”), majd ironikus relativizálása („Él így más is”) okán József Attila „közvetlen önarcképeként”⁹¹ is felfogható. Annál is inkább, mivel a *Háló* 3-4. sorának chiazmatikus gondolatsora révén az életműnek egy kiemelten fontos, az empirikus és a lírai én sokak által feltételezett egymásraolvashatóságát reprezentáló számvetésével, a *Kész a leltárral* kerül szövegközi kapcsolatba, amennyiben a „halász bátyám így veszett el / Él így más is” viszonylagosító ironiája a kései leltár-vers utolsó, paradoxon jellegű sorát („Éltem – és ebbe más is belehalt már”) inverz módon idézi meg. Sőt, a második versszak hasonlata („Idegeim elmeritem, / mint a hálót”) is könnyen értelmezhető a mindenkori páciens analízis általi tudattalanba (álomba) merülésének költői ábrázolásaként, melyet a Rapaport Samuval folytatott, a vers keletkezésének idején is fennálló terápiás kapcsolat biográfiai szempontból támaszthat alá. Kézenfekvőnek tűnhet tehát, hogy a versfelütés referenciális beszédmódja és látszólagos tényszerűségei alapján mi is „közvetlen önarcképként”⁹² olvassuk ezt a művet, ám a *Háló* további, tropologikus és figuratív szerveződésének ismeretében egy ilyen álláspont az értelemlenhetőségek túlzott leegyszerűsítésének bizonyulna. Ezért is fontos leszögezni, hogy az alábbi olvasat kerüli a lírai és a biográfiai

⁸⁷ ILLYÉS Gyula, *Külvárosi éj*, Nyugat 1932/24.

⁸⁸ NÉMETH Andor, *József Attila*, Budapest, Akadémiai, 1991, 146.

⁸⁹ SZABOLCSI Miklós, *József Attila élete és pályája* 2, Budapest, Kossuth, 2005, 427.

⁹⁰ *I. m.*, 454.

⁹¹ *I. m.*, 453.

⁹² *I. m.*, 453.

én határait fedésbe hozó, József Attila által is kárhoztatott⁹³ pszichologizáló nézőpontot, és nem foglalkozik a szöveg létrejöttének hátterében tételezett lelki folyamatok vizsgálatával. A pszichológia, illetve pszichoanalízis ezúttal nem a megszokott módon, a költő személyiségét, illetve személyiségzavarait és a költemény értelmezését egymásból kibontó segéd-diszciplínaként, hanem „nyelvelmélete” kapcsán kerül be a vers értelmezői diskurzusába, annak reményében, hogy általa feltárulhat valami a költői nyelv és a nyelvszerűként elgondolt tudatalatti szemiológiai párhuzamaiból.

2. „Szakadások” a képi „logikában”

E nyelvi-strukturális hasonlóságok reflektálását elsősorban a vers képalkotásának sajátosságai indokolják. A halásháló konkrét, külső képéből az idegrendszer elvont, belső, majd az eget behálózó csillagok absztrakt képe látszólag organikusan fejlenek ki, de az újraolvasás folyamatában feltűnik, hogy a szövegbeli „történés” elemei közti logikai kapcsolatok tisztázatlanok, s hogy a folyamatszerűség benyomása inkább a szöveg metonimikus struktúrájára vezethető vissza. A háló motivikus ismétlődései, illetve a szó birtokos személyjellel ellátott alakja („az én hálóm”, „fagyos hálóm”) a tárgy állandóságának, identikusságának képzetét ébreszti az olvasóban, jöllehet az egyes fiktív látványelemek egymásra-vonatkozthatóságához – Hankiss Elemér terminusával élve – igen erős „tudati vibrálásra” van szükség. A komplex kép vagy többszörös metafora – mellyel a *Hálóban* is találkozhatunk – Hankiss által elvégzett hatásvizsgálata feltárja, hogy „a különböző síkok különösen erős és furcsa villódzását az okozza [...], hogy az első pillanatban nem tudja az ember: mi minek a metaforája. Mert tulajdonképpen minden lehet mindennek a metaforája.”⁹⁴ A halásháló, az idegrendszer és a csillagos ég esetében a hálózatos struktúra az a *tertium comparationis*, melynek révén a tudatban egymástól távol eső képzetek metaforikus azonosítása végbemegy. Az egyes jelentésátvitelek közötti folytatólágosságot a metaforikus kijelentések cselekvésmozzanatai, igei természetű szavai teremtik meg. A háló először „elmerül”

⁹³ „Hiszen módszernek ott az az áldott pszichologizmus, a köznapi ostya, amelybe kvarckristályokat, magyarul homokot pakolunk s azt a beteg lelkeknek beadván, úgy véljük, hogy kvarcfénykezelésben részesítjük őket.” JÓZSEF Attila, *Ádý-vízió* = *JATCSZ*, 151.

⁹⁴ HANKISS Elemér, *József Attila komplex képei* = *Uő*, *A népdaltól az abszurd drámáig*, Budapest, Magvető, 1969, 30.

azért, hogy „fogjon” valamit, majd valószínűsíthetően „elszakad” (vagy már az elmerítés pillanatában is szakadt volt), „kiaggatják”, „megfoltozzák”, majd „kiterítik”, és végül „ragyog”. Mivel e mozzanatok – a „ragyogás” kivételével – egy mindenki által ismert munkafolyamat (a halászat) részei, egymásutániségük egyszersmind kauzalitást is feltételez, így a beszédben a köztük lévő logikai viszony mindenféle grammatikai jelölés nélkül is érthető. Ám mivel a hálóhoz mint hordozóhoz sorra új jelentésvonatkozásokok rendelődnek, a köztük posztulált okozatiság csak növeli a Hankiss által is jelzett befogadói zavart. Az egymás utáni hullámokban felépülő többszörös metafora által kikényszerített legerőteljesebb síkváltás a harmadik és negyedik versszak határán észlelhető. A negyedik szakasz „váratlanul” felbukkanó, igen komplex érzékiséggel rendelkező állóképeknek versbe kerülése, illetve a *ragyogás* mozzanata az előzményekből nem következik „logikusan”. Erre utal az is, hogy feltűnését egyedül rámutatással, a „S íme, látom” tautologikus deixisével lehet csak reflektálni.

A logikai kapcsolatok ilyen ábrázolatlansága,⁹⁵ a síkváltások révén előálló szakadós, kihagyásos szövegépítkezés, valamint a vers egészére jellemző erős vizuális jelleg az álomképzés freudi mechanizmusát idézi: „[...] az álomnak nincs eszköze az álomgondolatok logikai viszonylatainak ábrázolására. Az álom legtöbbször figyelmen kívül hagyja a kötőszavakat, és az álomgondolatoknak csak a tárgyi tartalmát dolgozza fel.”⁹⁶ Ezt az olvasatot erősíti, hogy az „idegeit elmerítő”, a külső ingereket az alámerülés révén kizáró *én* az álomba merült, s a mentális képek rendszertelen sorjázását látó szubjektum tapasztalatában osztozik.

Ismeretes, hogy az álomtartalom logikátlansága, a kaotikus, érthetetlen, a saját álmát szöveggé tevő elbeszélőre is idegenül ható álomképek az álomnyelv autokommunikatív jellegéből adódnak, abból a körülményből tehát, hogy az álom nem közvetíti, hanem újrarendezi a valóságtapasztalatból származó képi és szóbeli információkat. A verbális nyelv referenciális funkciója az álomban felfüggesztődik, s a valós megnevezésekből, a jelölőkből különféle transzformációs módokon keresztül új, egy ezidáig rögzítetlen, szimbolikus nyelv születik. Freudnak az *Álomfejtés*ben vázolt koncepciója szerint a tudattalan álombeli önkifejeződése sajátos „nyelvi” eszközök révén

⁹⁵ A logikai viszonyok jelöletlenségét mutatja például a második és a harmadik versszak közötti „ellipszis” is.

⁹⁶ Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István, Budapest, Helikon, 2000, 223.

megy végbe. Az egyik ezek közül a sűrítés, mely két vagy több álomgondolatot ránt össze egyetlen mentális képbe vagy szóformába. Ez utóbbi eset kapcsán írja Freud a következőket: „Az álom sűrítő munkája akkor válik leginkább kézzelfoghatóvá, ha szavakat és neveket választ tárgyaúl. A szavakat az álom gyakran dolgokként kezeli, és így ugyanazokat az összetételeket, eltolásokat, helyettesítéseket, vagyis sűrítéseket szenvedik el, mint a dologi képzetek.”⁹⁷ A különös és komikus szóalkotások, vagy más néven „szógomolyagok”, melyeket az álmok ilyen esetben eredményeznek, az analízis során általában elemeikre esnek szét. Létrejöttüket a kombinatorikus összetétel mellett a szavak hangzásbeli hasonlóságával, etimologikus vagy ál-etimologikus (paronomasztikus) kapcsolatával magyarázza Freud.

A *Hálóban* mindkét szóalkotási eljárásra találunk példát, ha a rímpozíciójuk által is kiemelt *hálom-álom-látom* jelölőláncot tekintjük. Bár e szavak a freudi „szógomolyagoktól” eltérően nem értelmetlen összetételek, a sűrítés vagy kontamináció jeleit mutatják. A *háló* és az *álom* szavak paronomasztikus, hangzásbeli hasonlóságon alapuló jelentésbeli egymáshoz közelítése a vers második szakaszának *hálót-álmot* rímpárjával kezdődik, majd a harmadik strófában a *hálóm* szóképe „alá” hipogrammatikusan beíródott *álmommal* folytatódik, s erre a hívórimre felel azután a 12. sor *látom* asszonánca, amely a 8. sor *álmot* szavának a tökéletes anagrammája. Felmerül a kérdés: hogyan befolyásolja egymás hatását e két alakzat. Debra Fried rím és paronomázia kapcsolatát vizsgáló tanulmányában⁹⁸ amellett érvel, hogy bár nem kizárt, hogy a rím a hangok egyéb kontingenciáit is hallhatóbbá teszi, vagy hogy a sorvégi hangok összecsengése arra kondicionálja a fület, hogy a fonémák mindent körülvevő morájának felerősítése által az esetleges környező szójátékokra is felfigyeljen, valószínűbbnek tűnik azonban, hogy a paronomázia fenomenalizációját éppen a (vég)rímpozíció teszi lehetővé. A rím mint az egyik legnagyobb mértékben túldeterminált alakzat, mely egyszerre kell megfeleljen szemantikai és akusztikai követelményeknek, ezzel a tulajdonságával a véletlenszerűség mozzanatát iktatja ki a hozzá kapcsolt paronomázia működéséből. Fried elmélete szerint a rím a „potenciális, de

⁹⁷ *I. m.*, 212.

⁹⁸ Debra FRIED, *Rhyme Puns = On Puns. The Foundation of Letters*, szerk. Jonathan CULLER, Ithaca, Cornell UP, 1985, 83-99.

kiaknázatlan paronomáziát”⁹⁹ is képes hallhatóvá tenni, ha a vers kontextusa ezt indokolja. E kiaknázatlan, de kontextuálisan motivált hangalakzatra¹⁰⁰ József Attila versében is találhatunk példát. A *hálóm-álom* paronómázia a *háló* alapmetaforája révén a képként értett álmot hálózatszerűként, míg az *álmot* mint szóformát sérült („szakadt”), ám rekonstruálható „dologként” is felmutatja.

3. A *háló* motívumának transzfigurációja: halászháló, neuronhálózat, csillagháló, jelölőháló

Ugyancsak kontextusa és rímpozíciója révén válik észlelhetővé a *látom* szóforma mint az *álmot* szó anagrammája. A figuráció érdekessége, hogy az anagramma fenomenalizációja csak optikai módon lehetséges, vagyis ha a befogadó az *álmot* szót mint betűkombinációt egy másik szó kibetűző olvasása, olvasva-írása révén láthatóvá teszi. Az [á.l.m.o.t] ugyanis csak látni lehet, csak írásként, nyomként létezik, ám így-létének reflexiója pusztán jelölővé minősíti át a *látom* szót, s ezáltal megvonja a kijelentéstől („S íme, látom”) az eleven beszédben hallható értelmet. E magát megszüntetve megőrző, önprezentáló figura lényege tehát abban ragadható meg, hogy az [á.l.m.o.t] [l.á.t.o.m.] olvasatának nincs „értelme”, mert az anagramma néma; csak írásként, illetve betűként „létezik”.¹⁰¹ Igaz ez a meglátás az álom pszichológiájára is: a mentális vagy álmokép sem értelmezhető önmagában, jelentést csak a nyelvbe való átfordítása révén kaphat. Ez a transzformáció, az álomgondolat szöveggé, álomtartalommal való kibomlása, és álomtextusként, keletkezésben lévő szimbolikus rendként való működése – meglátásunk szerint – a vers tulajdonképpeni témája. Ebben a szimbolikus nyelvben fordulhat csak elő, hogy a hasonló hangzású *hálóm* és *álom* szóformák e külső formai, nyelvészeti szempontból

⁹⁹ „Potential but unexploited pun” FRIED, i. m., 92-93.

¹⁰⁰ Az alakzat felfogható „rejtett paronomáziaként” is, olyan alakzatként tehát, amilyenről Werner Hamacher beszél Paul Celan költészetével kapcsolatban: „A rejtett paronomáziák esetében egy meg sem jelenő szóalak csekély grafikai vagy hangzásbeli elváltoztatásával más szó képződik, az első torzított visszhangja.” Werner HAMACHER, *Az inverzió másodperce. Egy alakzat mozgása Paul Celan költészetében*, ford. SCHEIN Gábor, Enigma 1995/2., 119.

¹⁰¹ Vö. Derridának a betűről mint „hangadásról” mondott szavaival *A fehér mitológiában*: „A betű itt nem a grafikai forma, hanem a fonikus elem, a hang atomja. [...] Jelentéstelensége nem meghatározatlan. A betű nem bármilyen értelmetlen hang kiadása. Olyan hangadás, amelynek, habár nincs értelme, képesnek kell lennie arra, hogy »természetesen« vegyen részt egy *phoné szemantiké* kialakításában vagy összeállításában [...] egy név vagy egy ige lehetőségét nyitva meg, és hozzájárulva annak *mondáshoz, ami van.*” Jacques DERRIDA, *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán = *Az irodalom elméletei* V, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 46.

arbitráriusnak mondható kapcsolata metaforikus viszonyt, szemantikai ekvivalenciát teremt. Ebből következik, hogy mivel a *háló* nem pusztán motívuma, de címként a szöveg egészét reprezentáló színekdochikus jelölője is a versnek, az álomszerűség metaforája a szöveg egészére kiterjed, s ilyen módon a képek „logikátlan” egymásra-következésének is magyarázata lehet. Érdekesnek látszik ezek után ilyen szempontból újraértelmeznünk a költeményt, vagyis szövegét a háló gyökérmetaforája felől mint „szövetet”, hálózatot, jelölő-mátrixot olvasnunk, és „szakadásaira” (logikai, szemantikai, szintaktikai, és nem utolsósorban ritmikai töréspontjaira) is reflektálnunk.

Az álomelőzményként olvasható első versszakban a beszélő axiomatikus tömondatok formájában tárja fel szorult helyzetét, majd egy ironikus chiazmusban felvillantja „halász bátyja” emlékét. A szövegben versszakról-versszakra, egyre markánsabban érvényesített jambikus metrum itt még szinte nem is realizálódik, a tizenkét, többnyire spondaikus versláb közül mindössze három a jambus. Az én álomba merülését tematizáló második versszakba a *halász* képzetéből csak annak legfőbb attribútuma, a *háló* kerül be, mely a metaforizáció („Idegeim elmeritem”) során az emberi idegrendszer hálózatos struktúrájának képévé alakul át. Az ösztönök („hust fogni”) és vágyak („könnyű álmot”) kimondását követő, s azok kielégíthetlenségére implicit módon utaló harmadik versszakban a lírai én szavát nemcsak mint önprezentációt, de mint saját belső magánbeszédének ábrázolóját is halljuk. Ezek a kvázi-narratív, a beíródás folyamatosságából gondolatjellel is kikülönített reflexiók („–gondolkodom –, „S íme, látom –”) többféle funkciót is betöltenek a versben. Egyfelől szimulálnak egy önnarrációs helyzetet, miáltal a befogadó valamiféle történetmesélés (ki)hallgatójává válhat, másfelől egy ezzel ellentétes hatást is kiváltanak, amennyiben a bennük szereplő igealakok („gondolkodom”, „látom”) jelenidejűsége és az „íme” rámutató szó révén az aposztrofikus lírára jellemző speciális temporalitást, eseményszerűséget kölcsönöznek a közlésnek.¹⁰² A beszéd/írás „most”-ja és a történetmondás időbelisége azonban nem áll ilyen éles ellentétben egymással az álomelbeszélésben, hiszen az álom, amely időben szükségszerűen megelőzi elbeszélését, valójában mindig csak benne, a narráció aktusában létezhet, létmódja a megszövegeződéshez kötött. Így a harmadik versszak a jelen idejű önnarráció eszközeivel élve a költemény második felét mint egy álomtextus létrehozásának

¹⁰² Vö. Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 388.

eseményét viszi színre, s az utolsó szavában (*látom*) inskripcióként vagy nyomként őrzött anagrammával [á.l.m.o.t] azt is elmondja, hogy mi az, amit lát. Ilyen formán a *háló* metaforikus képe, amely a második versszaktól kezdve egyesíti magában az elmeríthető, „hús” fogására alkalmas, esetenként „elszakadó”, „kiaggatható” és „megfoltozható” halászhálónak és az idegrendszer neuronhálózatainak képzeiteit, a harmadik versszakban, a *hálóm-álmot-látom* paronomasztikus és anagrammatikus figurációja révén az álom(szóveg) mint nyelvi jelölőháló (jelölő-mátrix) jelentéstartományával bővül. E jelölőháló működésének művészi szimulációja, költői újrainása a *Háló* című vers, melynek utolsó két strófája az álmát megszövegező beszélő narratív kiegészítéseivel megtoldott álomtextusaként olvasható.

4. A szövegközi emlékezet értelmező szerepe

A negyedik versszakban a többszörös metaforikus transzformáción keresztülment *háló* a ragyogó, szikrázó csillagos ég képével azonosítódik, ugyanazzal a képpel, amelyet a költő egy nem sokkal korábbi töredékéből, a [*Ragyog az ég...*] kezdetükből már ismerhetünk:

Ragyog az ég. Terülő, fagyos háló,
a jeges bogok rajta csillagok.
Itt nyárfá sír. S a tömör vízben gázló
halászhálók csendes árnya ring amott.

Most partra lépnek rekedt csizmaikban,
s míg lágyan málnak iszamos rögök,
a halak husa föl pattanva villan
s a háló-alji kis vízben csörög –

A bulldog csuka sötét fényű teste
mint árnyék fekszik a keszeg hasán,
s mintha taknyos ponty lágyágára lesne
tátogván kap a görgő víz után.

Ezek alapján, ha a *háló* és a *csillagos ég* metaforikus azonosításának némileg váratlan, az előzményekre látszólag motiválatlanul következő megjelenését próbáljuk értelmezni, kézenfekvőnek tűnik a József Attila-i jelcserélgetés elméletéhez fordulni.¹⁰³ Annál is inkább, minthogy a különböző motívumok, jelemek, emblémák, szintagmák versek közötti cirkulációja mint eljárás vagy poétikai attitűd a költőnek különösen arra az 1927-1932 közé eső időszakára jellemző, amelyből mindkét költemény származik. Lőrincz Csongor a *hálóban* fickándozó, illetve vergődő *hal* emblémáinak nem-identikus visszatérését, s ennek a beszélő instanciára tett átalakító hatását vizsgálja a *Hálóban*, melynek verskontextusát – az említett motívumok alapján – az *Öreg minden* és a *Munkások* című versekben jelöli meg. A szerző (talán befejezetlensége miatt) nem említi a legkézenfekvőbb pretextust, a [*Ragyog az ég...*] kezdetű verstördéket, melyben felütésként szerepel a *Hálóból* is ismert metafora („Ragyog az ég. Terülő, fagyos háló, / a jeges bogok rajta csillagok”). A 12 sornyi szövegben a lírai szubjektum vagy annak helyzete alig, csak egy lokális deixis („Itt”) révén artikulálódik, s a vers további részéből is feltűnően hiányzik az alanyi perspektíva. Ezzel szemben ugyanaz a kettős trópus (*ég-háló, bogok-csillagok*) a *Háló* zárlatába épül be (kismértékű változtatással), s ezen (ön)idézés jellegű motívumismétlés hatására a versben az addig grammatikailag (az egyes szám első személyű igeragozás és birtokos személyjelek révén) fenntartott én-beszéd átalakul, alapvetően személytelen karakterűvé válik. A szövegek közötti jelvándorlás poétikája mint olvasásmód ily módon a verskontextus felől teszi értelmezhetővé a *Hálóba* érezhetően nem-identikus módon beépülő képelemek inkoherenciájának, illetve a versvégi, „váratlan” deperszonalizációnak a tapasztalatát.

Itt érdemes kitérnünk a szövegközi emlékezés egy további lehetséges aspektusára, mely a negyedik versszak jelelemeinek sajátos materialitását nemcsak az idézettség tényéből, de az idézett pretextus, vagyis a [*Ragyog az ég...*] jelképzési mechanizmusa felől is magyarázhatja. A töredék nyelvi működésmódját legjobban az egymáshoz többféle irányból kapcsolódó paronómaziás láncok hálózataként írhatnánk le, melyben a hangformai hasonlóságok szerfeletti gazdagsága a szavakat érzékeltes, anyagi mivoltukban állítja eléink. Itt elég csak az olyan, rímpozíción kívüli hangkapcsolat-ismétlődésekre gondolnunk, mint a *ragyog-fagyos*, a *ragyog-bogok*, a *bogok-csillagok*

¹⁰³ Vö. LŐRINCZ Csongor, *Allegorizáció és jelcserélgetés József Attilánál* = Uő, *A költészet konstellációi, i.m.*, 105-131.

vagy a *jeges-ég*, melyek a vers első két sorának szóformáit a szintaktikai határok átlépésével kötik egymáshoz és olvasztják egymásba. A 3-4. sor ellentétező párhuzamát egy chiasztikus szerkezetbe rendeződő paronomáziás jelölő-kapcsolat akusztikusan is felerősíti:

Itt nyárfá sír. S a tömör vízben gázló
halászok csendes árnya ring amott.

A mondatok nyelvtani szerkezetének, az *itt* és az *amott* mutatószók révén nyomatékosított chiazmatikus tükrözését a „nyárfá sír” és az „árnya ring” hangalaki „egymást-tükrözése” (/ár.a.ír/~/ár.a.ri/) teszi érzékletessé.¹⁰⁴ A paronomáziával kiegészített chiazmus így egyidejűleg képes a kép és a hangzás médiumába is átvinni a tükrözést mint e két sor referenciális szinten kibontakozó témáját, vagyis azt a jelenséget, hogy a vízparton álló nyárfá éjszakai tükörképe árnyékként vetődik a víztükörré, s egybefolyik, mintegy azonossá válik a halászok árnyékaival. A fonemikus hasonlóság révén auditíve is felerősített („felhangosított”) azonos funkciójú jelentésegységek kereszteződését a *Hálóban* is megfigyelhetjük, ahol a [*Ragyog az ég...*]-hez hasonlóan, ugyancsak a 3-4. sorban, egy rövid helyzetmegjelölés után következik:

Hull a hajam, nincs kenyerem,
tollam vásik,
halász bátyám így veszett el.
Él így más is.

Az akusztikus effektusok itt is „rámintázódnak” a szemantikai tömörítést a szintaktikai bonyolítás műveleteként végbe vivő chiazmus figurájára, de míg a [*Ragyog az ég...*]-ben a paronomáziák az ellentétes pozícióba (*itt-amott*) került jelentésegységek hasonlóságát, metaforikus egymás felé/egymásba való *elmozdulását* markirozzák, addig a *Háló* chiazmusában a két sor egy-egy fűlsorának hangrendi (palatoveláris) eloszlása az

¹⁰⁴ Ugyanezen a szöveghelyen a paronomázia alakzata egy enjambement-hoz is társul, s ily módon a ritmikai szegmentáltság által egymástól elszakított „gázló / halászok” szintagma elemei közti kapcsolatot még szorosabbra vonja.

alakzat tagjainak önmagukban is ellentétes jelentésviszonyait „tükrözi vissza” („halász bátyám” – „más”, „így veszett el” – „Él így”). A versnyelv fonemikus sajátosságai ilyen módon teszik hangsúlyosabbá valamelyik aspektusát annak az eleve kétarcú chiazmusnak, amely egyszerre hívja elő a tükörszimmetria statikusságának és a grammatikai viszonyok/pozíciók megbontásából származó felforgató mozgásnak a tapasztalatát.

A hangzáson alapuló metaforizáció a [*Ragyog az ég...*] második és harmadik versszakában is folytatódik: jelölők és jelöltek konvencionálisnak gondolt kapcsolata gyakran motiváltként tűnik fel, mert a versbeli dolgok és a hozzájuk kapcsolt tulajdonságok vagy cselekvésmozzanatok megnevezései részleges hangformai egyezéseket mutatnak. Ennek következtében a „*lágyan málnak*”, a „*fölpattanva villan*”, a „*fekszik a keszeg*” vagy a „*mintha taknyos ponty*” szókapcsolatok elemeinek metonimikus egymásra-következése metaforikus színezetet kap, mintegy illusztrálva az a jakobsoni tételt, miszerint „A költészetben, amelyben a hasonlóság az »érintkezés« fölé van rendelve, minden metonímia némileg metaforikus, és minden metaforának van metonimikus árnyalata.”¹⁰⁵ Ezen túlmenően az egymáshoz közeli hangzócsoporthoz tartozások is befogadó számára is érzékelhetővé teszik a jelölők anyagságát, a szavak dologszerűségét, ami József Attila nyelvszemléletének egyik meghatározó eleme volt.

5. A szó „dologszerűsége”: etimológia és költői etimológia József Attilánál

Erre világít rá a *Bevezető*ben már idézett Gyömrői Edit-féle visszaemlékezés,¹⁰⁶ vagy Rapaport Samu Szabolcsi Miklós által lejegyzett szavai: „A szónak nála élete volt, egyéniséget jelentett, tárgyat, életet, a szavakat túlértékelte, önállóságot kaptak.”¹⁰⁷ A szavak szemléletének ezt a dologi, materiális aspektusát hívja elő többek között a figura etimologica alakzata is, s itt elég csak a költő kedvelt motívumpárjára, az *öl* és *ölel*

¹⁰⁵ Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika* = Uő, *Hang-jel-vers*, Budapest, Gondolat, 1972, 262.

¹⁰⁶ „Attilánál is észrevettem, hogy szinte köpi a szót, eszi a szót. A szó az egy materiális dolog, egészen másképp viszonylik hozzá, mint a normális ember, aki beszél. Valahogy köze van hozzá, úgy használja a szót, mint egy anyagot.” VEZÉR Erzsébet, *Megőrzött öreg hangok. Válogatott interjúk*, vál., szerk. EÖRSI István–MARÓTI István, Budapest, PIM, 2004, 183.

¹⁰⁷ Rapaport Samu Szabolcsi Miklós által lejegyzett (kiadatlan) visszaemlékezéseit idézi Valachi Anna. Vö. VALACHI Anna, *Analízis és munkakapcsolat Dr. Rapaport Samuval* = „Miért fáj ma is”. *Az ismeretlen József Attila*, szerk. HORVÁTH Iván–TVERDOTA György, Budapest, Balassi, 1992, 236.

szavak gyakori paronomasztikus összekapcsolására utalunk, melyre egy korai dolgozatában Horváth Iván a következő szavakkal mutat rá:

József Attila [...] a halál és a szerelem megfelelésének tudta nem-fogalmi lényegét megragadni oly módon, hogy az „öl” és „ölel” igét, másutt az „öl” igét és az „öl” főnevet következetesen együtt használta, és így ugyanolyan megfelelést teremtett a jelölők között, amilyen a jelöltek között volt, vagyis ideiglenesen felfüggesztette a de Saussure-i tétel érvényességét.¹⁰⁸

Ismeretes, hogy a főnévi értelemben vett *öl* és az igeként álló *öl*, illetve az *ölelés* és az *ölés* főnevek között nincs valódi etimológiai kapcsolat,¹⁰⁹ ezek pusztá homonimák. Szemantikai közeledésüket, egymásra-vonatkozthatóságukat az együtt-használat, vagyis a paronomázia alakzata idézi elő. Tverdota György József Attila szókultuszáról írt tanulmányában¹¹⁰ számos olyan, a költővel kapcsolatos visszaemlékezést idéz, melyekben a kortársak József Attila „szavak iránti meghatározó erejű szubjektív odaadását”¹¹¹ és szenvedélyes etimologizáló hajlamát elevenítik fel. Bár „a tudományos nyelvészethez és etimológiához afirmatíván viszonyult”,¹¹² szívesen kezdeményezett beszélgetést saját, költői szófejtései kapcsán is.¹¹³ A hasonló hangzású és közös történeti szemantikumú, valódi etimológiai kapcsolatban álló szavakat József Attila a költészeten kívül is szívesen vonta össze egy szintaktikai egységbe azzal a szándékkal, hogy „igazságukat”, lényegüket mintegy magából a szóból, illetve a névből lássa, láttassa feltárulni. Az 1934-es *Rapaport-levél* egy helyén olvashatjuk: „A cseléd: család. Ezt a nyelvészetből tudom. Mindig az a nyelv! Meg a történelmi materializmus, amely szintén a nyelvészettel kapcsolódik az anya képzetéhez.”¹¹⁴ Vagy Rapaport Samu 1936-os *Álvás*,

¹⁰⁸ HORVÁTH IVÁN, *Névvarázs*, Irodalomtörténeti Közlemények 1985/4-5., 566.

¹⁰⁹ VÖ. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, (A továbbiakban *TESz*) III, szerk. BENKŐ LÓRÁND, Budapest, Akadémiai, 1976, 24-25.

¹¹⁰ TVERDOTA GYÖRGY, *József Attila szókultusza I.*, Jelenkor 1986/9., 834-842., TVERDOTA GYÖRGY, *József Attila szókultusza II.*, Jelenkor 1986/10., 914-920.

¹¹¹ TVERDOTA GYÖRGY, *József Attila szókultusza I.*, i. m., 834.

¹¹² *I. m.*, 839. Erre enged következtetni például az *Ady-vízió*nak az a részlete, amelyben a költő *hajnal* szavunk etimológiáját Munkácsi Bernát mitologikus szómagyarázata alapján adja meg. VÖ. *JATCSZ*, 167-168.

¹¹³ Jó példa erre a Füsi József által felidézett beszélgetés, melyben József Attila többek között a *vár* és *vér*, *vád* és *véd* szavak „logikai kapcsolatát” bizonygatta. Füsi József szavait Tverdota György idézi. VÖ. TVERDOTA GYÖRGY, *József Attila szókultusza I.*, i. m., 835.

¹¹⁴ JÓZSEF ATILLA, *Rapaport-levél* = „Miért fáj ma is” i. m., 374. „A szócsalád alapja, a lat. *materia* a lat. *mater* 'anya' származéka; vö. *anya* > *anyag*.” *TESz* II, 861.

aluszékonyosság, álmatlanság című könyvében, melynek József Attila – Valachi Anna feltételezése szerint – meg nem nevezett „társszerzője” lehetett, akárcsak analitikusa korábbi, az *Ideges gyomor- és bélbajok keletkezése és gyógyítása* (1931) című szakmunkájának megírása idején. „A könyv előszavában – írja Valachi – két helyen is kibújik József Attila az inkognitóból: »A magyar nyelv az *alvás* és az *álom* fogalmát sajátos módon keveri« – szólal meg benne a szenvedélyes nyelvész. – »A mindennapi beszéd *álmatlanságnak* mondja, ami valójában *alvásnélküliség*. Fel kell tételeznünk, hogy ez a fogalom-vegyítés nem a véletlen játéka, hanem a magyar nyelv éppen ezzel juttatja kifejezésre, hogy a nép hihetetlen finom pszichológiai érzékével az *álmot tekintí az alvás lényegének*.«¹¹⁵ József Attila tehát az *álmatlanság* köznapi metaforájának „tévedését”, a fogalmak „sajátos keverését” vagy vegyítését a (kurzívval is hangsúlyozott) paronomázia segítségével magyarázza, mely hallhatóvá, érzékelhetővé teszi, hogy e keveredés valójában a szó, a név „igazságából” ered. Az *alvás* és az *álom* szavaink történeti-etimológiai kapcsolatának¹¹⁶ „emlékét” a magyar nyelv a szógyökök azonosságaként őrzi. Ezt a nyelvi emléket az anyanyelv – akárcsak az álmnyelv az alvó ember emlékeit – „kifejezésre is tudja juttatni”. Ez a kifejeződés, vagy (befogadói oldalról nézve) ez a felismerés „kiprovokálható”, ha az *alvás* és az *álom* szavakat a paronomáziás funkció fenomenalizálhatóságának érdekében egymásra vonatkoztatjuk, ahogy azt József Attila is teszi a Rapaport-könyvnek ezen a részén.

Ez a funkció dominál a [*Ragyog az ég...*] kezdetű töredékben is, melynek első két sorát – mint korábban utaltunk rá – a költő kismértékű szintaktikai átalakítás után zárlatként emelte át későbbi, kötetbe is sorolt, teljes versébe, a *Hálóba*. Bár a szabadszállási rokonoknál való tartózkodás gyerekkori emlékein alapuló motivikus párhuzamok (*tömör víz – nehéz vizen, halászkok – halász bátyám, halak husa – hust fogni, háló*) a két vers egyéb szöveghelyei között is fellelhetők, termékeny intertextuális dialógus ezek révén mégsem alakul ki a tájversnek induló töredék és a tudattalan tartalmak felszínre hozásának kísérletét témájává tevő költemény között. A szöveghelyek közötti emlékezés tárgya itt inkább az a paronomáziás nyelvi működésmód lehet,

¹¹⁵ VALACHI Anna, *i. m.*, 250. „A szócsalád tagjai származékszők; *al* alapszavunk ősi örökség a finnugor korból.” *TESz* I, 144. Az *álom* szavunk egyik történeti jelentése 'alvás' vö. *TESz* I, 142.

¹¹⁶ A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára az *álom* szó két történeti jelentését rögzíti: 1. 'álomkép', 2. 'alvás'. *Alszik, alvás* és *álom* szavaink egyeb, ehhez a szócsaládhoz tartozó szavakkal (*alvad, álmos, álmatag* stb.) együtt, a finnugor örökségként számon tartott, ősi *al-* alapszó származékai. Vö. *TESz* I, 142., 144.

mely – József Attila szavaival – „a mindennapi beszédben” sem „a véletlen játéka”, s így a költészetben – tehetnénk hozzá – bizonyosan nem. A *Háló* a töredéknek ezt a funkcióját idézi fel, mikor a *hálót-álmot-látom-hálóm* paranomázia-lánc egyes elemeit a rímpozíció révén is kiemeli és egymásra vonatkoztatja, s e funkció lesz az a szövegekői emlék, mely által a vers képi-logikai szerkezetében, illetve én-konstrukciójában tapasztalható diszkontinuitás felszámolódhat. A korábban érintett autoreferens olvasat (a szöveg mint „háló”) is éppen ezt, vagyis a „szakadás” megfoltozhatóságát hangsúlyozza, s a reparáció eredményét, arra az anaklázissal kiemelt „íme” deixis és a sorvégi gondolatjel révén mintegy rámutatva („S íme, látom –”) abban a versszakban (az utolsóban) jelöli meg, amely az (ön)idézetet tartalmazza.

6. A vers „bogai”: a szöveg mint jelölőháló

A kezdetben szabadon kezelt jambikus ritmus a vers végén harmonizálódik: az utolsó versszakban már nincs anaklázis és kevesebb a helyettesítő láb, minek eredményeképp a jambikus vershangzás szabályossá válik. Ezzel szemben az a határozott, a vers kezdetétől töretlen ütemhangsúlyos lüktetés, melyet a 4/4-es osztású kétütemű nyolcas és az együtemű négyes sorok váltakozása alapoz meg, éppen itt, a negyedik versszak 3. sorában „döccen meg”. A ritmikai és szintaktikai (értelmi) szegmentálás ezen a helyen feszültségben áll egymással, mert a felező nyolcas cezúrája szóhatáron belülrre kerül („jeges bogai szikrázón”), s ez az anomália a *bogai* szóformára irányítja a befogadó figyelmét. A negyedik versszakban, melyben olyan erősnek érezzük a képek expresszivitását, hogy a látvány szinte elnyomja a nyelv hangzó medialitását, valójában a *bogai* hangidomból kiinduló (vagy oda visszatérő) paronomaziás szókapcsolatok egész hálózata épül ki. A prozódikus anomália révén szójellé váló *bogai* szó – történeti szemantikumához híven – csomó(pont)ként gyűjti össze azokat a jelölőket, melyek a benne szereplő */oga/* hangkapcsolatot részben vagy egészben megismétlik. Ilyenek a *ragyog* és a *csillagok* szavak, melyek a képi síkon is szoros metaforikus kapcsolatban vannak a versbeli *bogokkal*, vagy a *fagyos* szó, melynek hangformája részlegesen megegyezik a *ragyog*-gal. Ez utóbbi paronomasztikus összefüggés magyarázhatja a fagy némiképp furcsa, motiválatlan versbe kerülését is. Az értelmező újraolvasás során feltűnhet, hogy e prozódikusan is reflektálttá tett hangsor (*bogai*) már a harmadik versszakban, mintegy az utolsó strófabeli ismétlődéseket megelőlegezve is jelen volt a

gondolkodom és *kiaggatom* szóformáiban. Ennek jelentősége abban áll, hogy a haláshálóznak, a neuronhálózatnak és az égbolt csillaghálójának egymásba-alakulása így már nemcsak képileg, hasonlatok („Idegeim elmeritem, / mint a hálót”) és metaforák („fagyos hálóm / az ég”) útján, de a költői nyelv akusztikus médiumán keresztül is végbemegy. A *gondolkodom* mint a beszélő kognitív aktivitására utaló, s ezáltal közvetve a második versszak elején már tematizált, az idegrendszeri működés gondolkörét is játékba hozó szó nemcsak paronomasztikusan, de a rímszerkezet révén is előre mutat a *bogai* szóformát tartalmazó 15. sorra, amennyiben a negyedik és az ötödik strófa keresztrímei a páratlan sorokban egymás variánsaiként foghatók fel (e f e f / f g f g). A *kiaggatom* szóban, mely palindrómaszerűen (/iag/) és változatlanul (/ga/) is tartalmazza a *bogai*-ban szereplő /ga+i/ hangzócsoportot, metaforikusan már összeolvadt a halásháló és az idegrendszeri háló képe. A paronomázia alakzata ezt a komplexitást csak fokozza, mikor a kiaggatott háló és a jeges bogokként szikrázó csillagháló képzetét a hangformai hasonlóság révén is egymásra vonatkoztatja (*kiaggatom-csillagok*).¹¹⁷ Ahogy a kiaggatás mozzanata a referenciális szinten a háló megfoltozásának előfeltétele volt („kiaggatom, megfoltozom”), úgy válik a *kiaggatom* szó a vers autopoétikus olvasatában a szövegháló képi-logikai szerkezetében észlelt „szakadás” „megfoltozását”, az utolsó strófa motivált verseépülését lehetővé tevő szó-jellé. A szóformák ilyen, több irányból egymáshoz, illetve a ’csomó(pont)’ belső formai¹¹⁸ jelentésű *bogai* szóhoz

¹¹⁷ Hozzá kell tenni, hogy a *háló* mint a neuronhálózat metaforája sem halványul el teljesen az utolsó versszakban, hiszen a szikrázó bogokként ragyogó csillagok egy, a mai neurobiológiából ismert tudományos metaforát, az idegsejtek közti elektromos ingerület-áttételt „kisülésként” megnevezett, elkoptatott képzetét teszik újra elevenné. Sőt, a szöveg autopoétikus, jelölőhálóként való olvasása egy mai olvasó számára szintén aktivizálhatja az agykutatás (laikusok számára is befogadható) metaforikusan kódolt eredményeit. Ha ugyanis a háló „bogait”, vagyis önreferens olvasatban a jelölöket metaforikusan az agyi neuronhálózat idegsejtjeivel azonosítjuk (az „Idegeim elmeritem, / mint a hálót” hasonlata alapján), akkor Freund Tamás agykutató szavait olvasva nem lepődünk meg az idegsejt-szinkronizációnak és az agyi hullámtevékenységnek az irodalmi zaj és a ritmikai versinterpretáció irodalomtudományi fogalmaival való analóg vonásain: „Az idegsejtek nagyon zajosak, érzékenyített állapotukban a legkisebb kis ingerre is kiszülnek, néha önmaguktól is. Viszont a rendszernek valahogy meg kell különböztetnie a zajszerű kisléseket az információt továbbítótlól, különben a zaj teleírná a memóriát. [...] az agykéreg hullámtevékenysége egy megnövelt és egy lecsökkent gátlás ritmikus változásával képes lenne elválasztani a valódi szignálkövetítés kisléseit a zajtól.” („*Máris agykutatói Nobelnek nevezik, amit kaptunk*” – Stöckert Gábor interjúja Freund Tamással, az MTA Kísérleti Orvostudományi Kutatóintézetének vezetőjével abból az alkalomból, hogy 2011-ben három magyar kutató, Somogyi Péter, Freund Tamás és Buzsáki György kapta megosztva a Grete Lundbeck Európai Agykutatási Alapítvány által alapított és első alkalommal odaítélt „Agy-díjat” (*Brain Prize*).

http://index.hu/tudomany/2011/03/21/maris_agykutatoi_nobelnek_nevezik_amit_kaptunk/ (2011. április)

¹¹⁸ A „belső forma” (másik nevén „képzet”) terminust Alexand Potebnya nyelvelmélete alapján használom, s a szó használatban elhomályosult, de a költeményben újjáéledő történeti szemantikumát értem alatta. „Minden alkalommal, mikor egy korábbi szóból újat alkotunk, az új jelentéssel együtt új képzetet is

kapcsolódó, *hálózatszerű struktúrája* a „jelölőláncként” működő lacani tudattalant juttatja eszünkbe, amely a saussure-i linearitással szemben mindig lehetővé teszi a rendszerbeli elemek „vertikális” kapcsolódását.¹¹⁹ A Freud *Álomfejtését* újraolvasó Lacan szerint tévhit, hogy a tudattalan az ösztönök helye lenne. Ha felfedezzük az álmokat mozgó törvényszerűségeket, a freudi sűrítést mint metaforát és az eltolást mint metonímiát, rá kell jönnünk, hogy a tudattalan a jelölőlánc működésével azonos, s hogy az álomtextus, akárcsak a költészet,¹²⁰ e működésmód színrevitelének legfőbb terepe.¹²¹ A költői szöveg tehát maga nem álomtextus, kutatni benne a biográfiai én tudattartalmait után meglehetősen bizonytalan vállalkozás. Az álom kaotikussága bizonyos szempontból már az elmondott vagy leírt álomszövegben is felszámolódik, amennyiben az álomtextus mindig magán hordozza az elbeszélői műfajok olyan alapvető narratív sajátosságait, mint az elbeszélői hang vagy nézőpont, illetve az elbeszélés aktusának kronotopikus aspektusai. Az álmat referenciaként vagy autoreferenciálisan tematizáló lírai költészetben azonban ez a kaotikusság nagyfokú, művészi rendezettség formájában prezentálódik, s válik a szemlélet tárgyává. Ahogy József Attila írja a Kassák-kritikában:

teremtünk. Ezért azt mondhatjuk, hogy bármely szó eredendően három elemből áll: a tagolt hangok egységeiből, azaz a jelentés *külső jeléből*; a *képzetből*, azaz a jelentés *belső jeléből* és magából a *jelentésből*. Másképpen szólva, a *jelentés jele* ekkor kettős módon létezik: mint hang és mint képzet. [...] A hang és a jelentés mindenkor a szó létezésének közvetlen feltételei maradnak, a képzet azonban elvész.” Alekszandr POTEBNYA, *Jegyzetek a szóbeliség elméletéből (Részletek)*, ford. HORVÁTH Kornélia = *Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszolovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest, Argumentum 2002, 148. József Attila és a humboldti nyelvfilozófia alapvetéseit a költészet szövegeire kiterjesztő Potebnya nyelv- és költészetbölcselete közötti párhuzamokra a szakirodalom korábban már rámutatott. Vö. HORVÁTH Kornélia, *Nyelv és szubjektum a lírában* (József Attila: *Talán eltűnök hirtelen...*) = Uő, *Tűhegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből* (József Attila, Pilinszky János, Weöres Sándor, Nemes Nagy Ágnes, Petri György), Budapest, Krónika Nova, 1999, 17–46., illetve HORVÁTH Kornélia, *Metafora és költői nyelv* = Uő, *A versről*, Budapest, Kijarat, 2006, 91–104.

¹¹⁹ „Indeed, there is no signifying chain that does not sustain – as if attached to the punctuation of each of its units – all attested contexts that are, so to speak, »vertically« linked to that point.” Jacques LACAN, *The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud* = Uő, *Écrits*, ford. Bruce FINK, New York, Norton, 2006, 419. (503) Vagyis saját metaforáját, a *jelölőláncot* Lacan maga is hálózatszerűnek gondolja el.

¹²⁰ Lacan rámutat, hogy a sűrítés eszköze a költészettel rokonítja az álomképzés mechanizmusát, s ezt az is jól érzékelteti, hogy elnevezése (*Verdichtung*) magába sűríti a költészet (*Dichtung*) szót. „*Verdichtung*, »condensation,« is the superimposed structure of signifiers in which metaphor finds its field; its name, condensing itself the word *Dichtung*, shows the mechanism’s connaturality with poetry, to the extent that it envelops poetry’s own properly traditional function.” LACAN, *i. m.*, 425. (511) A metaforikus és metonimikus diskurzus jakobsoni, illetve lacani kettősének a József Attila-i poétika/poetikák szempontjából fontos értelmező szerepét hangsúlyozza Bókay Antal. Vö. BÓKAY Antal, *Líra és modernitás. József Attila én-poetikája*, Budapest, Gondolat, 2006, 74.

¹²¹ Vö. LACAN, *i. m.*, 413. (495)

Kell-e, hogy a műalkotás értelmes legyen? Mert Kassák maga, jóllehet régebben, főnően hirdette ama legbálgább elvet, hogy „a szavak nem arra valók, hogy értelmet hurcoljanak, mint a zsákhordók!” Nos, – a szó talán az egyetlen dolog, aminek közvetlen értelme van. Másfelől meg az ember értelmes lény, már pedig a költeményt ember alkotja. Alkotja? Alakot ad. Az ember életében az értelemé a formaalkotás szerepe. A szemlélet (az intuíció) nem alkot formát, hanem meglévő összefüggések formájára irányul. Az értelem még az igazságnak is csak formát ad, hogy belátható, hogy szemlélhető, megpillantható legyen, és nem az értelem hozza létre az igazságot. Azt is tudjuk, hogy a művészet az emberi eszméletnek, a léleknek, tudatnak, vagy ha úgy tetszik, tudatalattinak a mélyéről, – de mindenképpen az emberi élet jelenné gyűlemlő múltjából hozza föl képeit. Azonban ez történik az álomban is, nemkülönben az ébrenlét révedezéseiben. S a művészet abban különbözik mindenfajta álomtól, a képzelet mindenféle csapongásától, hogy a tudatnak, léleknek mélyéről felmerülő képeket értelmesen rendezi, hogy közvetlen jelentést lehel beléjük és e jelentéseket közvetlen értelmi viszonyba foglalja össze. Közvetlen jelentésről, közvetlen értelmi viszonyról azért beszélünk, mert hiszen még az álmokképeknek is van nem közvetlen, de értelmes jelentésük.¹²²

A lélek mélyéről felmerülő képeket az álom nem rendezi, „értelmét” a textualizációt követően, az álomtartalmat mint szöveget, nyelvi konstrukciót tárgyává tevő analízisben nyeri el, mely mintegy teremtető erőként választja ki belőle a jelentéses elemeket. A művészet szintúgy a „tudatalatti mélyéről” hozza föl képeit, melyek a nyelvi jelölés hatására válnak a versben trópusokká és alakzatokká, s melyeket szemléleti egésszé az értelem formál. Az értelmi formálás műalkotásbeli instanciája József Attila költészetbölcseletében (és költői gyakorlatában) a ritmus.¹²³ A valóság eredetileg nem szemléleti összefüggései a versben a ritmus által előidézett folytonosság tapasztalata révén „végső szemléleti egésszé” állnak össze. E szemléleti egész folytonosságában beálló ritmustörések pedig az értelem számára adott jelzésekként funkcionál(hat)nak.

A nyelvi, ritmikai és retorikai hatásmechanizmusokat vizsgáló versértelmező szerepe ilyen értelemben hasonlít az álomfejtő analitikuséhoz. A szöveghez hermeneutikai módon, mint szubjektumhoz közelít, hogy bizonyos nyelv „alatti” (képi és

¹²² JÓZSEF Attila, *Kassák Lajos 35 verse* = *JAÖM* III, 111.

¹²³ „[...] a műben, amely végső szemléleti egész, a valóság ellentéteinek, összefüggéseinek ritmus kell adniok, mert különben az összefüggések, ellentétek szemléletisége elsikkad. És más oldalról – a mű ritmusának ellentétet kell az értelem tudomására hoznia, mert különben a ritmus nem valóságos, hanem csak káprázatféle. Már pedig ha a ritmus nem valóságos, úgy a mű nem lehet egész. Hiszen több dolognak (hangnak, stbi-nek) egyetlen egészként való szemlélete csak ritmusosan lehetséges.” JÓZSEF Attila, *Irodalom és szocializmus* = *JAÖM* III, 97.

zenei) és nyelv „feletti” (retorikus) tartalmakra¹²⁴ való rámutatás révén interpretáljon egy szimbolikus, a referencializáló befogadásmód számára idegenként megmutatkozó nyelvet.

A versben feltáruló *hálózatos poétika* megvilágítására nemcsak Lacan *jelölőlánca*, de bizonyos szempontból a Deleuze-Guattari-féle *rizóma* is alkalmas metaforának tűnik.¹²⁵ A tudattalan központ nélküli (nem freudi alapon elképzelt) automata-hálózata, melyben nem léteznek előre adott jelentések, működés módjában emlékeztet a tudattalant tárgyává tevő József Attila-i költeményre, melynek egy-egy szava („boga”) a ritmus értelemgeneráló funkciójának hatására olyan szignifikációs (csomó)ponttá válhat, ahol a „lebegő” jelölőfolyamatok rögzülnek, s ahonnan hálózatszerűen szerteágaznak, topologikus értelmezői térré alakítva a szöveget, melynek így minden pontjára az „egymástól való kölcsönös függés” lesz jellemző. József Attila szavaival: „a vers egy-két sora a kölcsönösen függő kapcsolódás folytán eleve meghatározza a többit, – vagyis *a mű világának minden pontja archimedeszi pont.*”¹²⁶

¹²⁴ Paul Ricœur a freudi álomfejtéssel kapcsolatban rámutat, hogy az álom elmesélésének beszédeseményén keresztül „egy másik szöveg” kerül napfényre, „melyet a tudattalanhoz tartozó motivációk közötti helyettesítési és szimbolizációs viszonyok hoznak létre.” Ezzel kapcsolatban teszi fel a kérdést: „vajon ennek a másik szövegnek a törvényei nyelvi törvények-e?” Válasza így hangzik: „a tudattalan szimbolizmusa szigorú értelemben nem nyelvi jelenség. Olyan szimbolizmus ez, mely nyelvünkől függetlenül igaz különböző kultúrákra; olyan jelenségeket mutat be, mint az eltolás és a sűrítés, melyek a belső képek s nem a fonetikai vagy szemantikai tagolódás szintjén jelennek meg. [...] az álommechanizmus [...] a nyelv alatti és a nyelv feletti keverékét képviseli. [...] Ebből a szempontból nézve az összehasonlítás inkább a retorikával lenne indokolt, mintsem a nyelvészettel. A retorika azonban a metaforáival, metonimiáival, szinekdochéival, eufémizmusaival, célzásaival, ellentéteivel nem nyelvi jelenségekkel foglalkozik, hanem a szubjektivitás olyan jelenségeivel, melyek a szövegben kerülnek felszínre.” Paul RICŰR, *L'interprétation. Essai sur Freud*, ford. PLÉH Csaba = *A freudizmus*, szerk. HALÁSZ László, Budapest, Gondolat, 1988, 231-233.

¹²⁵ Vö. DELEUZE-GUATTARI, *i. m.*, 1-19.

¹²⁶ JÓZSEF Attila, *Irodalom és szocializmus* = JAÖM III, 92. A Hálóbéli jelölők hasonlóságán alapuló metaforizációs folyamatok vizsgálata után érdemes megemlíteni azt a verssel kapcsolatos tragikomikus kicsengésű anekdotát, amely az irodalomban játékosnak, ártalmatlannak, s interpretatív szempontból esetenként produktívnak bizonyuló paronomasztikus nyelvi működés életvilágba való kiszabadulásának felforgató hatásait mutatja, s amely szerint a *Háló* 3. sorának első színtagmája sajtóhiba következtében „*halász bástyám*”-ként jelent meg a *Medvetánc* első, 1934-es kiadásában, melynek számos példányát aztán József Attila saját kezűleg volt kénytelen kijavítani. A sajtóhiba tényét és következményét a legújabb kritikai kiadás közli. Vö. *József Attila Összes Versei* II, (1927-1937), közléstjeszt STOLL Béla, Budapest, Balassi, 2005, 169.

Ritkás erdő alatt

Ritkás erdő alatt a langy tó,
lukba búvik piros bogárka,
fű biccen szürke csöpp varangytól
és a szántón borong a nyárfá.

Magos muharban hasán horkol
odvas dorong, a végén gomba.
Nézi teltkeblű öreg hordó;
puha moha meg zsíros donga.

Lebeg a hosszú szél lebontva,
– késő, szép délután ez, késő –
fodraiból a levelet
fésüli zümmögő fészű.

S a köd szoptatós melle buggyan
a ráncos szoknyájú hegyek közt, –
így volt. Egy ember ült a porban
s eltűnt a kifésülő jegyek közt.

„Kifeshlő jegyek...”

József Attila: *Ritkás erdő alatt*

Mert a fallosz jelentő, olyan jelentő, amelynek az analízis szubjektumon belüli ökonómiájában meglévő funkciója talán felemeli a fátylat arról a szerepéről, amelyet egykor a misztériumokban játszatott. Mert éppen ez az a jelentő, amely arra hivatott, hogy a jelentett hatásait a maguk összességében jelölje, amennyiben a jelentő kondicionálja ezeket jelentőként való jelenléte által.

(Jacques Lacan)¹²⁷

Az időt térré változtató ritmusként pecsételi össze a költemény (az „*apprendre par coeur*”) egyetlen titkos rejtjellé a jelentést és a betűt.

(Jacques Derrida)¹²⁸

1. Költeménnyé szublimált álom

A *Ritkás erdő alatt* című költeményét ugyancsak 1932-ben, valamivel a *Háló* keletkezése előtt írta József Attila. Bár ebben a versben nem szerepel az *álom* motívuma, a *Szabad-ötletek jegyzékének* egyik részlete arra utal, hogy – a *Háléhoz* hasonlóan – ez a szöveg is olvasható az álomtextusok mintájára:

az az első nő nagyon durva volt
egy álmomban visszalapoztam egy albumban az „első nőhöz” –
az album női fejeket, illetve tájakat ábrázolt – írtam erről egy
verset:
ritkás erdő alatt a langy tó
ez volt az első nő
azt gondoltam az előbb, hogy ez száj (völgytorok) pedig
vaginának írtam

¹²⁷ Jacques LACAN, *A fallosz jelentése*, Thalassa 1998/2-3., 162.

¹²⁸ Jacques DERRIDA, *Mi a költészet?* ford. HORVÁTH Krisztina, SIMONFFY Zsuzsa = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal–VILCSEK Béla, Budapest, Osiris, 2002, 278.

mi lesz már, mondta a nő – bizony nő volt – és én megijedtem,
onanizálni kezdtem, aztán betettem és úgy sült el¹²⁹

Szabolcsi Miklós szerint ez a vers „egyike a sokrétegu, pontosan megmunkált, az egész életmü sok motívumát és obszesszióját egyesítő műveknek.”¹³⁰ „Első rétegében, első olvasatra szinte tökéletes őszi tájvers” – írja róla a monográfus, aki második jelentésréteggént a tovatünő tájat, illetve időt jelöli meg, s ezzel összefüggésben a szemlélődés és a tünődés verseként aposztrofálja a művet. Szigeti Lajos Sándor meglátásaival¹³¹ egyetértésben állítja, hogy a vers legmélyebb rétegét a szexuális jelentést hordozó képek sora adja, s ez alapján az *Óda* „nagy koituszlátomásának első vázlataként” is olvasható. A „kifeslő jegyek” hapax legomenonját tartalmazó „szimbolikus, szinte szemiotikai versvég” nehezen felfejthető jelsorozatát „a természettel egybeolvadó, abban szinte feloldódó költői én képeként” interpretálja.¹³²

Ha a *Szabad-ötletek jegyzékében* szereplő, ide vonatkozó megjegyzést a mű befogadásmódját alakító instrukcióként kezeljük, vagyis ha a verset egy álomról szóló szépirodalmi szöveggént, költeménnyé „szublimált” álomként olvassuk,¹³³ akkor a „kifeslő jegyek” enigmatikus szókapcsolatát autoreferens, az álomnak, illetve a tudattalannak a versben kibomló („kifeslő”) szimbolikus nyelvére, jeleire, jelképeire („jegyek”) tett utalásként értelmezhetjük.¹³⁴

¹²⁹ JÓZSEF Attila, *Szabad-ötletek jegyzéke* = „Miért fáj ma is”, i. m., 440.

¹³⁰ SZABOLCSI Miklós, *József Attila élete és pályája* 2, Budapest, Kossuth, 2005, 437.

¹³¹ SZIGETI Lajos Sándor, *A tünődés és eszmélés verse* = ÜÖ, *József Attila-versek elemzése*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Budapest, Tankönyvkiadó, 1980, 72-99.

¹³² SZABOLCSI, i. m., 438-439.

¹³³ Tverdota György, aki a *Szabad-ötletek jegyzékének* fenti részletét „közvetlen vallomásnak, hiteles megnyilatkozásnak” tekinti, tanulmányában hangsúlyozza, hogy a *Ritkás erdő alatt* esetében nem az eredeti álom megverseléséről, inkább annak elhallgatásáról van szó: „Ő viszont még az álmát is elhallgatta, tájleírást nyújtott egy szexuális tapasztalatról tett vallomás helyett. Ezt a másról beszélést nevezi a szakirodalom szublimációnak.” TVERDOTA György, „*Szublimálom ösztönöm*” = *Testet öltött érv. Az értekező József Attila*, szerk. TVERDOTA György–VERES András, Budapest, Balassi, 2003, 152. Több oka is van, hogy ennek ellenére mégis a *költeménnyé szublimált álom* koncepciója mellett maradjunk. Egyrészt, ha valóban hiteles megnyilatkozásnak fogadjuk el a *Szabad-ötletek* bejegyzését, akkor az „irtam erről egy verset” közbevetést is bizonyító erejűnek számíthat. Másrészt nemcsak a szublimáció, de maga a költészet, illetve egy konkrét költemény is felfogható „másról beszélésként”, vagyis ha a költemény referenciális értelemben nem is feleltethető meg pontról-pontra az illetőforrásoként számon tartott álomtartalomnak (amely szintén nem azonosítható a csak „virtuálisan” létező, mégis egyfajta eredetként elgondolt álomgondolattal), még nem biztos, hogy nem arról szól, ahogy ennek ellenkezője sem bizonyítható maradéktalanul.

¹³⁴ Erre tesz javaslatot Kemény Gábor is, mikor a következőket írja: „Egy »hieroglifikus« valóság képe rajzolódik ki előttünk: mindez, amit a maga anyagi konkrétságában látunk, valójában másnak, egy nála

2. A dorong szó szimbolikus (belső formai) jelentésének aktivizálódása

Bár a verse épülő szexuáliszimbolikát – N. Horváth Béla szerint¹³⁵ – egy felületes olvasat is érzékeli, a dorong jelképi jelentésének feloldását az 1934-es *Rapaport-levélben* is megtaláljuk: „Tudom, hogy a szimbolika szerint a dorong a pénisz.”¹³⁶ A többi tájalem pedig a freudi elmélet felől nyerheti el jelentését: „a női nemi szervek bonyolult helyrajza érthetővé teszi, hogy ezek igen gyakran sziklás, erdős, vizekben bővelkedő táj alakjában ábrázolódnak.”¹³⁷ Ezt a feltételezést erősíti meg a *Szabad-ötletek jegyzékéből* korábban idézett részlet is, miszerint „azt gondoltam az előbb, hogy ez száj (völgytorok) pedig vaginának írtam.” A szerzőnek ez a bizonytalansága, illetve korábbi (írott) önmagának a félreértése talán abból eredhet, hogy a női testrészeket szimbolizáló tájalemelek a vers fiktív terében nem egybefüggő és a környezetből egységként kikülönülő módon, hanem elszórtan vannak jelen, amit az első két versszak fotografikus, állóképszerű látványainak egymástól lényegében független, a montázstechnika metonímiaszerű esetlegességével egymásra következő megjelenítésmódja is kiemel. A fényképszerűség, illetve a fotográfia mediális transzferének mint olvasási kódnak a játékba hozását az értelmezésben a versbeli képszerűségek sajátosságain kívül az is indokolja, hogy a tájképszerű látványok sorjázása után a képleíró beszédfolyamtól gondolatjellel elkülönítve hangzik el az „így volt” kijelentés, amely a fénykép barthes-i *noémáját* juttathatja eszünkbe.

A Fotográfia *noémája* tehát: *Ez volt*. Visszavonhatatlanul. A latin ezt kétség kívül az *interfuit* szóval fejezné ki: amit látok, ott volt, azon a helyen, amely a végtelen és az alany (Operator vagy Spectator) között van; ott volt, de azonnal ki is vált onnan: tökéletesen, megcáfolhatatlanul jelen volt, de már el is távolodott.¹³⁸

fontosabbnak a jele, jelképe.” KEMÉNY Gábor, *A „lélki táj” mint közlésforma József Attilánál*, Magyar Nyelvőr 1982/3., 308-309.

¹³⁵ N. HORVÁTH Béla, *A líra logikája. József Attila*, Budapest, Akadémiai, 2008, 195. A szerző szerint a vers, egyéb 1931-32 között született, az analitikus kezelés hatását mutató költeményekkel együtt „a terápiás élménytartalnak poétizálására, lírai eltárgyasítására” tett kísérletként, illetve „a freudizmus lírizálódásaként” értelmezhető. N. HORVÁTH Béla, *i. m.*, 196-197.

¹³⁶ JÓZSEF Attila, *Rapaport-levél* = „Miért fáj ma is,” *i. m.*, 359.

¹³⁷ Sigmund FREUD, *Bevezetés a pszichoanalízisbe*, ford. HERMANN Imre, Budapest, Gondolat, 1986, 129.

¹³⁸ Roland BARTHES, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magdolna, Budapest, Európa, 2000, 81.

A látványnak ezt az időben való eltávolodását vagy eltűnését zárja le a 15. sor „így volt” kijelentése, mely a gondolatjel közbeékelődése miatt a korábbi szemlélőnek valamiféle summázó, narratív gesztusaként értelmezhető. Ezek után némileg váratlanul hat a „porban ülő” ember eltűnése, egyfelől, mert eddig nem tudtuk, hogy a látványnak egy másik, a beszélőn kívüli szemlélője (*spectatora*) is van, másfelől pedig azért, mert az enjambement jelenségének törésként vagy áthajlásként való értelmezésétől függ, hogy a 15. és a 16. sor között, vagyis a porban ülés és az eltűnés mozzanatai között észlelünk-e valamiféle történet „leplező” üres helyet. A kérdés főként azért merülhet fel ebben a formában, mert ezt az őszi tájat, benne az eltűnő ember alakjával motivikus szempontból előképeként olvashatjuk az *Az a szép, régi asszony* című, 1936 őszén keletkezett József Attila-versnek, melyben a beszélő által látott/láttatott ülő alak először „tétovázva, lassan” föláll, „szertepillant”, majd „megindul” s végül, mintegy az őszi tájba beleolvadva, „elmegy”. A *Ritkás erdő alatt*ban azonban a megjelenés és az eltűnés is váratlanul, minden átmenet nélkül történik, s ezért az eseménynek nem is annyira az alanya, ez az individualitás nélküli, „arctalan” valaki („egy ember”), hanem sokkal inkább „titokzatos” körülményei („a kifésülő jegyek közt”) lesznek figyelemre méltóak.¹³⁹

Mielőtt azonban a vers zárlatával részletesebben is foglalkoznánk, érdemes megvizsgálnunk a szexuális szimbólumokban gazdag költői táj egyes elemeit. „Az első két versszak látszólag csupán pontos, érzéketes, színes tájleírás”¹⁴⁰ – írja róla Szabolcsi Miklós, s megjegyzi, hogy itt egy „mozdulatlanságában is mozgalmas”, minden elemében élő táj képe rajzolódik ki. Feltűnhet, hogy ezt az „érzéketes, színes tájat” a monográfus nem a képszerűség nyelvi elemeinek részletezésével, hanem szinte kizárólag a vershangzás sajátosságainak számbavételével jellemzi:

¹³⁹ A „kifésülő jegyek közt” való eltűnés „megfjejtethetlenné tünő” mozzanatát Szigeti Lajos Sándor az életmű későbbi darabjainak csend-motívuma felől olvassa, s azt a szemlélődés, illetve a felismerés csöndjével azonosítja. Vö. SZIGETI Lajos Sándor, „Kifésülő jegyek közt” (*A tűnődés és eszmélés verse*) = Uő, *Modern hagyomány. Motívumok és költői magatartásformák a huszadik századi magyar irodalomban*, Budapest, Lord, 1995, 202-206.

¹⁴⁰ SZABOLCSI, i. m., 438. Szabolcsi Miklós itt minden bizonnyal Szigeti elemzésére utal, melyben az egyes tájelemek által „sugallt”, felidézett „szinképzetek” sokféleségéről is szó esik. „Az őszt hangsúlyozzák a verssorok alkotta szinképzetek is, melyek a domináns barnától a szürkén át a fehérig vezetik a szemet.” SZIGETI, i. m., 190. A versbeli látványelemek színére a szöveg valójában csak két esetben utal („piros bogárka”, „szürke csöpp varangytól”), azok többségéhez az értelmező (önkéntesen) társít szinképzeteket.

Az uralkodó hangrend a vegyes, a leggyakoribb magánhangzó az *i* – mellette *ü-ö*-k harsánysága. Csak a rímhangoknál komorodik, mélyül el: *a-ó, á-a* hanggal a szakasz. És az utolsó sor lesz váratlanul, sokat sejtetően komorrá. [...] A második versszak szinte fülledtté, túlretté teszi a tájat. Látszólag csak két elhagyott, felesleges, rothadó tárgyat hoz a képbe – a dorongot és a hordót. Az alliterációk, a színek buja bősége, a hangulatfestő szavak sokasága, az antropomorfizált tárgyak érzékletessége, a mély hangrendű, főleg *o*-dominancia, az egy asszonánc és egy tiszta rím váltakozása – önmagában is pontos „parnassien” pillanatképpé, éremmé alakítják a szakaszt.¹⁴¹

Annak a paradox megfogalmazásnak a hátterében, miszerint a *hangzás* „(pillanat)képpé” alakítja a szövegrészt, valójában egy nagyon pontos megfigyelés áll, amely könnyen reflektálatlanul maradhat, ha a tájleíró költészet fogalmához automatikusan csak a képiség gondolkörét társítjuk. A meglátás lényege, hogy a *Ritkás erdő alatt* képszerüségét vagy érzékletességét valóban a vers auditív medialitása alapozza meg, csakhogy – és erre Szabolcsi már nem tér ki – nem a hangszimbolika, a hangutánzás vagy a „puszta” eufónia szemantikai szempontból kevésbé releváns szintjén, hanem a paronomázia, vagyis a hangkapcsolat-ismétlődésen alapuló metaforizáció révén. Az egymáshoz közeli vagy nem túl távoli szavak hangalaki hasonlóságát valószínűleg már az első olvasat „diagnosztizálja”, főleg ha az ismétlődő szekvenciák egy-egy szó élén, alliterációként („*Lebeg* a hosszú szél *lebot*va”), vagy végén állnak („*puha* *moha*”). E hangeffektusok érzéketes hatásának kiváltó okát azonban valószínűleg már itt sem egy feltételezett, külső instanciában, vagyis az egyes hangzók önálló „jelentésteremtő erejében” kell keresnünk, hanem sokkal inkább a hangzásbeli hasonlóságon alapuló jelentésátvitel jelenségében. Másként fogalmazva: egy költői szöveg esetében az *//* fonéma szóba épülése önmagában nem érzékeltet „lebegést”, és a */h/* hangzónak önmagában vajmi kevés köze van ahhoz, hogy egy szó jelentésébe a „puhaság” képzet vegyül. Ezzel szemben, ha a versben szerepel a „lebeg” vagy a „puha” szó, s az e szavakban meglévő, önálló szemantikai, vagy akár morfológiai értékkel sem rendelkező valamely hangzócsoporthoz (nemcsak a */leb/* vagy a */ha/*) a szöveg egy másik (nem túl távoli) helyén megismétlődik, akkor a ’lebegés’ vagy a ’puhaság’ jelentésmozzanata a másik jelölőhöz tartozó jelölt értelmezésébe is beléptethető, azzal összefüggésbe hozható. A szöveg ilyen irányú intencióját a hangzócsoporthoz tartozásukkal, illetve az ismétlődéseket „tartalmazó” jelölők közelségével arányosan erősebbnek vagy gyengébbnek érezhetjük, esetleg mint fenomenalizálhatatlant hagyhatjuk figyelmen

¹⁴¹ SZABOLCSI, *i. m.*, 438.

kívül. A *Ritkás erdő alatt* című József Attila versben a paronomáziás funkció dominanciája jól érzékelhető, és emiatt reflektálatlanul aligha hagyható.¹⁴² A két, három, de esetenként ennél több hangzóból álló szekvenciák sűrűn ismétlődnek a 16 soros szövegben, metaforikus viszonyt teremtve ezáltal egymáshoz közeli, szintaktikailag is egységet alkotó, és távolabbi, grammatikai szempontból össze nem tartozó szavak között. A metaforikus folyamatnak ezt a kifejlését figyelhetjük meg a költemény első két versszakában. A „*lany* tó”, a „*piros bogárka*”, a „*csöpp varangy*”, a „*szántón borongó nyárfa*”, az „*öreg hordó*” és a „*zsíros donga*”, ahogy a „*horkol*” ige és az „*odvas*” jelző is mind-mind a vers központi szimbólumát jelölő *dorong* szóforma hangzócsoportjait (/ng/, /rol/, /og/, /on/, /orong/, /do.ng/, /or.ol/, /do/) ismétlik, variálják két strófán keresztül. A hangzáson alapuló metaforizációs jelölőfolyamat során ezek a jelöltek saját materialitásukat is prezentáló jelölővé, majd e jelölők egymás jelöltjeivé alakulnak át, így sokszorozva meg a versbéli referenciát,¹⁴³ amelyet a *Szabad-ötletek jegyzéke* a szexuálszimbolikai olvasat kijelölésével már eleve többértelművé tett. A paronomázia, mely metaforikusan egymásra vonatkoztatja a piros bogárka és a dorong egymástól függetlennek látszó képeit, tulajdonképpen csak megerősíti a „lukba bűvás” nemi aktusként való interpretációját, ami így már nemcsak e szimbolikus megértésfolyamatban válik az antropomorfizált („hasán horkoló”) dorong „vágykivetülésévé”. A folyamat lényege, hogy a „*piros bogárka*” hangidomából a *dorongba* átkerült, illetve abban megismétlődő hangzócsoport szemantikai emléknymódként, egyfajta auditív *tertium*

¹⁴² E feltűnő, a vershangzás szintjéről „induló” jelenségre Szigeti Lajos Sándor is reflektál tanulmányában, hangsúlyozva, de bővebben ki nem fejtve annak szemantikai relevanciáit. „Mint a rokon versekben, a *Ritkás erdő alatt* címűben is felfigyelhetünk a szókezdő mássalhangzók alliterálására, a vers második szakasza tele van ilyen akusztikai elemekkel. Az alliterációk (»magos muhar«, »hasán horkol«) mellett hangsúlyos szerepet kap egy-egy hangkapcsolat felcserélésének (»odvas dorong«) vagy megismétlésének (»puha moha«), egy-egy egymásra távolról is visszautaló képző azonos hangzásának (»magos«, »odvas«, »zsíros«), a rímek alliterálásának, kezdő hangkapcsolatuk megismétlődésének (»horkol«, »hordó«) a hatása is. Ezeknek a hanghatásoknak a szerepe, nemcsak abban áll, hogy zeneibbé teszik a verset, hanem sokkal inkább abban, hogy hangsúlyozzák az itt s így egymás mellé került dolgok, tárgyak s kiemelt »tulajdonságaik« igen szoros egymáshoz tartozását, egymáshoz kötöttségét.” SZIGETI, i. m., 197.

¹⁴³ Az újrajelölések e sorozata eszünkbe juttathatja Nietzschét, aki Derrida szerint „olyan mértékben fellazítja a metaforika határait, hogy minden fonikus kijelentésnek metaforikus erőt tulajdonít: hiszen nem helyezi-e át a beszéd idejébe azt, ami önmagában idegen tőle?” Derrida a jegyzetben a következőt fűzi a fenti észrevételhez: „Ez elég különös módon annyi, mint minden jelölőt a jelölt metaforájává változtatni, miközben a metafora klasszikus fogalma csak egyik jelöltnak egy másikkal való helyettesítését írja elő, miáltal az egyik a másik jelölőjévé válik.” DERRIDA, *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán = *Az irodalom elméletei* V, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 33.

*comparationisként*¹⁴⁴ közvetíti a piros bogárkához mint az első két versszak egyetlen valóban¹⁴⁵ aktív alakjához kötődő, célirányos cselekvésmozzanatot. Tehát akkor, amikor a magát anyagiságában, dologként (is) prezentáló *dorong* szó jól érzékelhető módon *behatol* más jelölők (pl. a nőt, illetve a női nemi szervet szimbolizáló „*hordó*” és „*zsíros donga*”) ily módon szintén materializálódó *szótestébe*, csupán végrehajtja a nevébe „kódolt” bebúvás, bebújás aktusát. Tehát a szublimációként elgondolt költői alkotás, illetve annak retorikai működésmódja ebben az esetben a vágyteljesítésnek egyfajta szupplementumává válik, mely az esztétikum sajátos temporalitása révén a valós kielégülés vágyát örökre illuzórikussá teszi.

Még egyszer rekonstruálva a versben zajló kettős jelölésként elgondolt szemiotizációs folyamatot: a *dorong* szó szimbolikus (belső formái) jelentése (‘falosz’, ‘pénisz’) a „lukba búvó” „*piros bogárkával*” való (hangformai hasonlóságon alapuló) metaforikus azonosítás révén aktivizálódik, e jelentésátvitel hatására a versnyelvi szó már nemcsak konvencionális jelöltjét (‘rúd’, ‘vastagabb bot’) jelöli, de a jelentés jeleként, vagyis *névként* saját, a használatban legtöbbször rejtve maradó, szimbolikus jelentését is képviseli. Ezt a képviselt jelentést a *dorong* szó hangzócsoportjai mintegy *név-jegyként* viszik, közvetítik tovább a vers más szavai felé, így téve a költeményt – József Attila szavaival – „legkisebb elemében is költeménnyé”.¹⁴⁶

Ha a *dorong* szót a szöveg hipogramájának tekintjük (mely Saussure elmélete szerint auditív, míg elemzői gyakorlatában inkább optikai vagy grafemikus alakzatként

¹⁴⁴ S. Horváth Géza Jakobson Poe-elemzésének újraolvasása kapcsán beszél a „szemantikai emléknymóként”, *tertium comparationisként* funkcionáló hangsorról, amely „a megelőző és a potenciális jelentések között” közvetít. Vö. S. HORVÁTH Géza, *A költői jelképzésről. Paranomázia, anagramma, nomináció, metaforizáció* = „...még onnét is eljutni túlra...” *Nyelvészeti és irodalmi tanulmányok Horváth Katalin tiszteletére*, szerk. LADÁNYI Mária–DÉR Csilla–HATTYÁR Helga, Budapest, Tinta, 2004, 439.

¹⁴⁵ A „magos muharban” „hasán horkoló” „odvas dorong” antropomorfizált képe, a tájék más elemeihez hasonlóan látszólag mozdulatlan, a versbeli mikromozgások többsége önkéntelen, az alanyok tehetetlenségét tükröző aktivitás (biccen, horkol, buggyan, eltűnt), vagy valamilyen külső természeti behatás (szél) eredménye. Egyedül a bogárka lukba búvásának mozzanata utal célirányos aktivitásra, megelőlegezve ezzel a faloszként értelmezett dorong szimbolikus koituszt, illetve annak vágyát.

¹⁴⁶ A költő névvarázs-elméletéről az elemzés egy későbbi szakaszában bővebben is szólunk még, itt most elég csak annyit megjegyeznünk, hogy Tverdota György, aki a 1980-as évek közepétől kezdve számos tanulmányában foglalkozott József Attila nyelvszemléletével és a névvarázs poétikájával, az *Ady-vízió* egyik fő tételét („A költészet ... névvarázs”) interpretálva leszögezi, hogy „a költeményben a szavak névként funkcionálnak”, s hogy ilyen módon „a »névvarázs« szón ’szómagiát’ is értenünk kell.” TVERDOTA György, *József Attila nyelvszemlélete II. A névtől a szóig*, Irodalomtörténeti Közlemények 1986/1-2., 75.

funkcionált),¹⁴⁷ akkor a jelemek szövegbeli ismétlődését – szó szerint, metaforikusan és metafiguratív értelemben is – mint a kulcsszó diszszeminációját, szóródását vagy „szétmagzását” foghatjuk fel. Így a dorong helyét kijelölő „magos muhar” és a „végén” lévő, a *magos* anagrammájaként desifrizható *gomba* nemcsak a szexualisimbolika felől, de a vers önreferens olvasatában is értelmet nyernek, amennyiben mindkettő a *dorong* „magosságára”, elemgazdag anyagszerűségére utal.

A szekvencia-ismétlések előidézte eufonikus hatás a vers harmadik és negyedik szakaszában sem szűnik meg, itt azonban már nem a *dorong* hangidomára, hanem két másik szójel, a *lebeg* és a *fésűli* szavak hangzócsoportjaira épül. Mielőtt azonban a hangzásmetaforák vizsgálatára rátérnénk, vegyük szemügyre a harmadik versszakban „elénk táruló” látványt.

3. „Őszképzet” és metalepszis

A fésülködő nő első látásra könnyen felfejthető allegóriája (szél-fésű, lomb-haj) a versbeli figuráció hatására új értelmezést nyer, s több szempontból is elbizonytalanítja az első olvasás horizontjában feltáruló kép esztétikai érzékelésének teljesítményét.

Lebeg a hosszú szél lebontva,
– késő, szép délután ez, késő –
fodraiból a levelet
fésűli zümmögő fésű.

A metalepszis révén a természeti elemek (a fa/lomb/levelek, illetve a szél) és az azok női attribútumokként megjelenített metaforikus azonosítói (haj, fésű) közötti „megszokott” viszonyok kölcsönösen átrendeződnek. A pozíciócserék lényege, hogy ha a lombkoronában végződő fatörzs képéhez a rögzítettség képze és a „struktúraazonosság” okán ezidáig a hajkoronával övezett fejben „végződő” nyak képét társítottuk, s ha a mozgás/mozgatótság képze felől a szelet metaforikusan fésűként gondoltuk el, ebben a versben a fa fésűvé transzfigurálódik, míg a „lebegő” szél

¹⁴⁷ Vö. Sylvere LOTRINGER, *The Game of the Name*, Diacritics, 1973 (Summer), 3.

lebontott, lobogó hajként válik vizualizálhatóvá.¹⁴⁸ Itt tehát nem is egy „egyszerű” transzpozícióval, hanem valamiféle chiazmatikus metalepszissel vagy metaleptikus chiazmussal állunk szemben, ahol a metaforikus értelem a pozíciócserék kereszteződése, illetve a kereszteződések pozíciócseréje révén jön létre. Szigeti Lajos Sándor ezt a szövegrészt így interpretálja: „A költői képzelet megfordítja a valóságost: a fát, a fa ágait *fésűként*, a szelet hajként ábrázolja. Mert míg a valóságban a szél fújja le – *fésüli* – az ágakról a levelet, addig itt (a gyermeki gondolkodás logikájára emlékeztető módon) épp fordítva: a hajként megjelenített szél fodraiból *fésülik* a fa ágai a leveleket.”¹⁴⁹ Szigeti értelmezésében a metalepszis a versben fokozatosan kibomló „őszképzet” egyik fontos eleme lesz, később ebbe kapcsolódnak majd be a korábban említett implicit „színképzetek”, jellegzetesen őszi árnyalataikkal. „De miféle vidék is a vers tája?” – teszi fel a kérdést a tanulmányíró, majd így folytatja:

A sorok mögött egy jellegzetesen József Attila-i őszi táj bontakozik ki. Az első sorok még csak utalnak erre az elbújás, az eltűnés mozzanatával, a sejtelmességet sugalló 4. sor – „és a szántón borong a nyárfá” – azonban többet jelez: a borongás mögött már felsejlik az ősz képzete. Megerősíti ezt a második versszakban a „muhar” jelzője: a „magos”, amely nem feltétlenül jelenti azt, hogy magas, sokkal inkább azt, hogy magvas (magva van már, fölmagzott). A harmadik és negyedik versszak pedig már egyértelművé teszi, hogy ősről van szó. A leveleit hullató fa, a szél s a köd képzete, a „késő” szó megjelenése, megismétlése – mind egyértelműsítő szerepűek.¹⁵⁰

A évszak-meghatározás némileg irrelevánsnak tűnő kérdése Szigetinél azért kap jelentőséget, mert alátámasztja a szerzőnek azon okfejtését, miszerint az „átmeneti korszak tipikus verseként” aposztrofált *Ritkás erdő alatt* a dal és az idill mellett az elégia műfaji kódja felől is olvasható. A megállapítás lényegi részét nem vitatva térjünk vissza röviden arra a kérdésre, hogy voltaképpen milyen értelemképző hatások is váltják ki a „sorok mögött kibontakozó” versbeli „őszképzetet”. Jóllehet a lukba bűvő bogárka és a „sugallt” színképzetek kevesebb bizonyító erővel rendelkeznek, mint a 4. sor metaforája „mögötti” fogalmi közhely („borongós őszi idő”) aktivizálása vagy a „magos” jelző

¹⁴⁸ A transzpozíció létrejöttének hátterében alighanem az a körülmény is szerepet játszott, hogy az első versszak nyárfájának képe mintegy „rövetült” a harmadik strófa metaforájára is, s a fa azonosítója azért lett inkább a fésű, mert a nyárfá hosszúság lombkoronájának alakja inkább hasonlít ahhoz, mint egy (női) fejhez.

¹⁴⁹ SZIGETI Lajos Sándor, *i. m.*, 190-191.

¹⁵⁰ *I. m.*, 189-190.

’fölmagzott’-ként való értelmezése, a bizonytalanságot mégsem azok, sokkal inkább a Szigeti szerint „egyértelmű” utalásokat tartalmazó harmadik strófa interpretációja okozza. A 9-12. sor metaforikus látványát ugyanis éppen a – Szigeti által is reflektált – metalepszis átértelmező hatása miatt nem lehet a „leveleit hullató (ősz) fa”-ként elgondolni. Ugyanis ha ebben a „megcserélt” trópusban a fa a fészű, ami a szél lebontott haját fészűli, akkor a levelek – akárcsak a fészülés hatására a fejtől elváló hajszálak – a fészű fogai, metaforikus értelemben a fa ágai, gallyai közt maradnak, tehát a kép nem a levélhullást, hanem a szélfűjta (de fán lévő/maradó) falevelek zizegését, „zümmögését” teszi érzékletessé. Szigeti másik érve, miszerint a *késő* szó megjelenése és megismétlése szintén az ősz képzetét egyértelműsíti, akceptálható, jóllehet – meglátásunk szerint – túlmutat a *késő* szó fogalmi asszociációiból eredeztethető értelmezés keretein, s szándékától függetlenül, mintegy látens módon egy, a szóhatárokat felbontó, a szöveget („késő, szép”) újratagoló olvasásmód lehetőségét (kés-ősz-ép) veti fel.

4. Az autoreferens olvasat lehetőségei

E rövid kitérő után térjünk most vissza a versszöveg elemzéséhez, és a harmadik strófa auditív karakterét meghatározó hangzócsoporthoz tartozó ismétlődésekhez. A /le+b/ szekvencia a 9-11. sorban többször is megismétlődik, megerősítve ezáltal a közbevetés miatt egymástól elszakított, de egy szintaktikai egységbe tartozó szavak szoros kapcsolatát:

Lebeg a hosszú szél *lebont*va,
– késő, szép délután ez, késő –
fodraiból a *levelet*
fészűli zümmögő fészű.

A paronomázia ugyanakkor „el-nem-rejtetté” teszi a *lebeg* és a *levél* szavunk etimológiai kapcsolatát,¹⁵¹ s a *levél* szó belső formai jelentésének aktivizálása révén megerősíti azt a korábbi értelmezésünket, miszerint a költői kép nem a levélhullást, hanem a fán lévő levelek mozgásából, meg*lebbenéséből* származó képi és hanghatást

¹⁵¹ Az etimológiai szótár tanúsága szerint *levél* szavunk „Abba a kiterjedt hangfűző szócsaládba tartozik, amelynek a *lebeg* ~ *leng*, *levegő*, *lebben*, illetve a *libeg*, *libben*, *lippen* és *lobog*, *lobban* is tagjai. Az elnevezés alapja, hogy a növényi levél kisebb légmozgásra is könnyen meglebben.” TESz II, 762.

viszi színre. A szélfűjta (nyár)fa metaforájaként megjelenített fészülködő nő szimbolikus (álom)képét egy további hangkapcsolat-ismétlődés („*szél* lebontva” „*szép dél*tután”) a szépség képzetével is kiegészíti. A látvány azonban mégsem redukálható egy szép, hosszú, kibontott haját fészülő nő képére, mert a /*leb*/ hangkapcsolat ana- és kataforikus ismétlődései révén („*teltk**eb**fü öreg hordó*”, „szoptatós *melle* buggyan”) az öreg nő és az anya képét is bevonja e szimbolikus képzetkörbe. A paranomáziás-lánc *lebontva* szavát ugyanakkor a vers szokatlan rímképlete (abab, a'b'a'b', **b'**cxc, dede) is kiemeli. Az első két versszak keresztrimes szerkezeteiben a páratlan és a páros sorok rímzavai összecsengenek egymással, ám a harmadik strófa első (páratlan) sorának rímzava (*lebontva*) a páros sorok rímzavaira (*bogárka*, *nyárfa*, *gomba*, *donga*) rimel, s le is zárja ezt rím-láncolatot (a 11. sor rím nélküli, ún. vaksor). Úgy tűnik tehát, hogy a *lebontva* rímszó egyszerre tart fent paranomáziás kapcsolatot azokkal a szavakkal, melyek „szótestébe” a vers első felének központi metaforája hangzócsoportjai révén „behatolt”, és a harmadik versszak /*le+b*/ szegmenst ismétlő szavaival. Jelölőként (*leb-on-tva*) tehát több korábbi jelentés képviselőt látja el egyszerre, s így autoreferens értelemben, saját belső formai jelentését ('részeire szed[ve]') játssza el, viszi színre a versben.

Áttérve a költemény részletesebb ritmikai vizsgálatára, észrevehetjük, hogy a harmadik versszak nemcsak rímképlete miatt formabontó. A vers addigi ötödfeles (kilenc szótagos) jambusi sorait a 11-12. sorban (choriambusokkal induló) jambikus nyolcasok váltják fel, majd az utolsó strófa ismét 9 szótagos sorokra tagolódik. Kevésbé meglepő módon a vers ütemhangsúlyos verselése is ebben a versszakban válik szabálytalanná, az első versszak 6/3 osztatú, kétütemű sorait a második strófában 5/4-es osztású kétütemű kilencesek követik, s bár a 9. sor még egy szabályos 6/3-as osztással indul, a 10-12. sorok teljesen eltérnek a korábban kijelölt metrumból. Végül a negyedik versszakban az 5/4 és a 6/3 osztású kétütemű kilencesek szabályos váltakozása zárja a verset, vagyis keveredik benne az első és a második strófából megismert kétféle ritmus-mintázat. A harmadik versszak tehát nemcsak rímszerkezetének anomáliái, de a mindkét verselési rendszer felől tapasztalható váratlan ritmustörései miatt is értelmezésre szorul.

A 12. sor hangutánzó szava (*züm**m**ögő*) és redundánsnak tűnő figura etimológiája (*fészüli ... fészü*) első olvasásra a ritmikai kiemelések ellenére sem hat többnek, mint a fészülködő nőt természeti képként megjelenítő metaforát akusztikus oldalról is érzékíve tevő, „zenei” effektus. A töismétlés funkciója, a hangforma rekurzivitása azonban elszakítja referenciájától a jelölőt, s a szavak hangtestét is előtérbe állítva kiteszi azokat a

szövegben zajló értelmezés folyamatának. E folyamat részeként a vers utolsó sorának („s eltűnt a kifeslő jegyek közt”) *kifeslő* szava visszamenőleg értelmezi át a 11-12. sor jelentését az által, hogy benne a *fészül* és a *fészű* szavak belső formai képzete manifeszt módon is megjelenik. A *fészű* és a *fészül* ugyanis származékszavak, melyek történetileg a *fejt/feslik* igék alapszavából eredeztethetők, s ez az oka, hogy hangformájukban a ’kifejtés’/’kiféslés’ képzetét őrzik.¹⁵² Ahhoz, hogy a 11-12. sor újraírt jelentéséhez közelebb jussunk, célszerű megvizsgálnunk a vers zárlatának „nehezen felfejthető jelsorozatát”,¹⁵³ amely a recepció tanúsága szerint a vers értelmezésével kapcsolatos legnagyobb kihívásnak tűnik.

S a kód szoptatós melle buggyan
a ráncos szoknyájú hegyek közt, –
így volt. Egy ember ült a porban
s eltűnt a kifeslő jegyek közt

Az utolsó két sort Szigeti Lajos Sándor az *elbújás* és *szemlélődés* témái felől olvassa, melyeket a vers „vezérmotívumaiként” jelöl meg. A „lukba búvó” piros bogárka vagy a „magos muharban hasán horkoló” (megbúvó) odvas dorong nála egyaránt a szubjektum versvégi eltűnésének előképei, míg a „porban ülő”, majd eltűnő ember hallgatása kimondatlanul is a „felismerés csöndjét példázza”.

Olyan vers tehát a *Ritkás erdő alatt* – olvassuk a tanulmányban –, amelyben már megfogalmazódik a felismerés ténye, de el is hallgat egyúttal a költő, még mielőtt magát a felismerést kibontaná, még mielőtt kimondaná, hogy miben áll e felismerés. Ezzel magyarázható, hogy joggal nevezzük dálnak és érezzük idillnek, s ugyanakkor a költői magatartásforma szerint elégikusnak is a verset, s éppen ez az oka, hogy látszólag megfeythetetlennek tűnik a „kifeslő jegyek” jelzős szerkezet.¹⁵⁴

A verszárlat értelmezéséhez Szigeti az életműnek több darabját is segítségül hívja, köztük az utolsó versek között számon tartott [*Talán eltűnök hirtelen...*] kezdetű, kiegészítve az arról szóló Németh G. Béla-féle elemzés egy részletével, melyben az eltűnő mozzanata a beszélő „halálnál teljesebb megsemmisüléseként” azonosítódik. A

¹⁵² Vö. TESz I, 896-897.

¹⁵³ Szabolcsi Miklós nevezi így a vers utolsó két sorát. SZABOLCSI, i. m., 439.

¹⁵⁴ SZIGETI, i. m., 204.

„kifeslő jegyek közt” való eltűnés versvégi metaforája és a kései vers indító hasonlata („Talán eltűnök hirtelen, / akár az erdőben a vadnyom”) nemcsak tájképi eredetük okán válhatnak egymás szövegközi értelmezőjévé, de a *jegy* és a *nyom* szavak nyilvánvaló önreflexív potenciálja miatt is. Horváth Kornélia tanulmánya¹⁵⁵ pontosan ennek a metapoétikai értelemben vett „nyomhagyásnak” mint nyelvi-poétikai folyamatnak a vizsgálatát végzi el az 1937-es József Attila-versen, s ennek kapcsán mutat rá a [*Talán eltűnök hirtelen...*] és a *Ritkás erdő alatt* szoros intertextuális kapcsolatára.

A vadnyom versbeli „sorsa” – olvassuk az elemzésben –, amelyet fonetikai-akusztikai megközelítésben a szegmentálódás, majd újraalkotódás folyamataként, míg tematikusan az eltűnés-feltűnés útjaként rekonstruáltunk, értelmezésünk szerint a lírai szubjektum útját is jelöli a szövegben. [...] A nyomként való eltűnés, a látásnak hangzásba „fordítása” s az eme hangzásra való „látó” ráhallgatás a versszöveg végén a szövegalkotás folyamatának önreflexív aktusaként válik értelmezhetővé számunkra, s ilyen megközelítésben a versbeli „nyom”-ot metapoétikus funkciója szerint „hangnyom”-ként, azaz írásjegyként interpretáljuk. Megerősítést lelhetünk erre nézve a költő egy korábbi versében is, mely így végződik:

*így volt. Egy ember ült a porban
s eltűnt a kifeslő jegyek közt*

Az erdő verskezdő motívumának megléte, illetőleg a nyom/írásjegy szemantikai mozzanatával való párosítás mindkét versben – s ehhez hozzátehetjük még, hogy az erdő mellett a lírai szubjektum szövegi útját jelölő „száraz ágak”, a zörgés és a könnyek, ahogyan erre már többen felhívták a figyelmet, József Attila költészetének alapmotívumai – lehetőséget nyújt arra, hogy a verskezdő motívumot mint a ’szöveg erdejét’ értelmezzük.¹⁵⁶

Úgy véljük, hogy a „kifeslő jegyeknek” kinyíló, kibomló, önfeltáró nyelvi jelekként való interpretációjára nemcsak az intertextus, de a versértelmezés eddigi menete is alapot szolgáltat. A „kifeslés” metaforája, mely egyesíti magában a ’hasadás/szakadás’ és a ’feltárulkozás’ jelentésmozzanatait, érzékletes módon nyilvánítja meg a szövegben zajló költői szemiózis kétféle aspektusát. A vers „jegyein”, *lejegyzett* szavain a paronomáziás funkció és a ritmikai tagolás szakadásokat, felfesléseket idéz elő, ám ezek nem az értelem megbontását, hanem új jelentések létrejöttét alapozzák meg. Az újraszegmentálás nyomán olyan, a szónál kisebb nyelvi egységek, fonemikus (esetenként

¹⁵⁵ HORVÁTH Kornélia, *Nyelv és szubjektum a lírában* (József Attila: *Talán eltűnök hirtelen...*) = ÜÖ, *Tűhegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből* (József Attila, Pilinszky János, Weöres Sándor, Nemes Nagy Ágnes, Petri György), Budapest, Krónika Nova, 1999, 17-46.

¹⁵⁶ *I. m.*, 41-42.

grafemikus) szegmensek hasadnak, „feszlenek ki” a szövegből, melyek az ismétlődés vagy a szó történeti szemantikumának aktivizálása révén képesek korábbi jelentéseket közvetíteni, illetve újakat generálni.¹⁵⁷

5. A „kifesző jegyek” és a „keletkező szó” – a metapoétikai olvasat lehetőségei

Ezeknek a korábbi vagy új – a referenciális olvasatban rejtve maradó, „nem meglévő” – jelentéseknek a „kifeszése”, a szövegben témaként való kibomlása az a másik aspektus, melyet a „kifesző jegyek” autoreferens metaforája szemléletessé tesz, s amely eszünkbe juttathatja „a műalkotásban saját keletkezésének szerepét játszó”, József Attila-i „keletkező szót”. A „kifesző jegy” és a „keletkező szó” analógiája pedig lehetővé teszi, hogy a szóösszetételt ne pusztán autoreferens, a konkrét versszövegre és annak poétikai-retorikai szerveződésére visszautaló metaforaként, de azon túl, magára a költészetre, a költői szóra vonatkoztatható metapoétikai reflexióként is interpretáljuk. Ha ugyanis a „jegy”-et annak elsődleges jelentése szerint ’megkülönböztető jelként’¹⁵⁸ értelmezzük, a „kifesző jegyek”-et – mintegy a Saussure-i jelfogalom alternatívájaként – a költői jelentésképzés instanciájaként foghatjuk fel. „A szóban nem maga a hang a fontos – olvashatjuk Saussure-nél –, hanem a hangbeli különbségek, amelyek lehetővé teszik, hogy e szót az összes többitől megkülönböztessük, minthogy ezek a különbségek hordozzák a jelentést.”¹⁵⁹ A „kifesző”, költői szóban azonban maga a hang is fontos, ott ugyanis nemcsak a különbségek, de a hasonlóságok is hordoznak, illetve generálnak jelentést.¹⁶⁰ A hangzásmetafora, a szavak „kölcsonösen függő kapcsolódása” József Attila költészetében értelemalapító nyelvi aktus, melyet a ritmus közvetít a vers „többi” része felé: „[...] a vers egy-két sora a kölcsonösen függő kapcsolódás folytán eleve meghatározza a többi – vagyis a mű világának minden pontja archimedesi pont.”¹⁶¹

¹⁵⁷ A grafemikus, illetve anagrammatikus „kifeszés” vagy „kifosztlás” modelljét jól példázza József Attila kései, *Ha nem szoritsz...* kezdetű versének 11-12. sora: „Nem lesz *cérna* a szerelmedhez, / ha ugy *kifoszlik*, mint *a lérc*.”

¹⁵⁸ TESz II, 269.

¹⁵⁹ Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LŐRINCZY Éva, Budapest, Corvina, 1997, 138.

¹⁶⁰ A homonímiából eredő asszociáció eseteit Saussure művének közreadói „ritka és abnormis” jelenséggként említik, és az „alacsonyabb rendű szójátékok” között tartják számon. Vö. SAUSSURE, *i. m.*, 144. (jegyzet)

¹⁶¹ JÓZSEF Attila, *Irodalom és szocializmus = JAÖM* III, 92.

Kovács Árpád József Attila költészetbölcseleti fogalmainak rekonstruáló tanulmányában¹⁶² így interpretálja a fenti szöveghelyet:

A kölcsönös függőség elvét a ritmus teremti meg, az ihlet nyelvi invenciójának tényezője. Az így értett ritmust József Attila szembeállítja a kijelentés és kifejezés szabályozó elveivel, mind a predikációval, mind az intuíció mögött munkáló analógiával. A következő alapelvvel indítja okfejtését egyik költészetbölcseleti töredékben [*A műalkotás...*]: „az alany és állítmány különvalóságának megszűnte az ihletben”.¹⁶³ Az *Ady-vízió*-ban a tétel részletes kifejtését is megtaláljuk. A verssor magasabb rendezés, amely a ritmus elvét érvényesíti a mondatokba fogalt ítéletek, kijelentések és kifejezések felett. Ezzel a kifejezés predikatív jelentésszerkezete felbomlik, a szavak autonómiája megnövekszik, ami annyit tesz, hogy nem a kijelentések, hanem a versegész szövege képezi azt a kontextust, amelyben költői szemantikájuk értelmezhetővé lesz, azaz a benne szereplő jelek szóstatása elnyeri beteljesedését.¹⁶⁴

Ez a megnövelt autonómiájú, magát mint dolgot feltáró („kifészlő”), s jelentését a versegész kontextusában kibontó „keletkező szó” nem más, mint a *név*, „kifészése” pedig a *névvarázs*. „A költemény pedig – olvassuk az *Ady-vízió* jól ismert sorait –, minthogy a dolgokat nem a maguk valóságában tartalmazza mint esetleg a zsák, nem más, mint neve annak a dologi csoportnak, amelyet bontatlan egységbe foglal: *névvarázs*.”¹⁶⁵ A költemény tehát a dolgokat nem a maguk valóságában, hanem szavakként, vagyis a dolgok neveiként tartalmazza, József Attila mégis „dologi csoportként” nevezi meg. Ennek okát abban látjuk, hogy a szavak dologisága nyelvi jellegű, materialitásuk a jelölő kettős mediális karakterében (hallható, látható) rejlik. A költői szó ezért nemcsak egy jelentés jelölőjeként, hanem a költemény más jelölőinek jelölőjeként, illetve saját belső formai jelentésének jeleként, tehát *névként* viselkedhet. A metaforikus névátvitelnek ilyen esetben nem a jelölők által jelölt dolgok képzetbeli hasonlósága, hanem a jelölőknek mint dolgoknak a hangalaki hasonlósága lesz az alapja. Ezen felül „a vers nemcsak megteremti az új szót, egy új dologi csoport nevét – írja Kovács Árpád –, hanem szemléletesen meg is mutatja a jelölés módját. [...] Ezzel a vers a szót nem

¹⁶² KOVÁCS ÁRPÁD, *Költészetbölcselet és metafora. Az esztétikai tudat meghaladása József Attila, Mihail Bahtyin és Paul Ricoeur szemléletében = Vers-ritmus-szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH KORNÉLIA-SZITÁR KATALIN, Budapest, Kijárat, 2005, 107-150.

¹⁶³ JATCSZ, 136.

¹⁶⁴ KOVÁCS, *i. m.*, 124-125.

¹⁶⁵ JATCSZ, 168.

kifejezésre vagy jelölésre, hanem a kifejezés keletkező nyelvének, a jelképzés módjának az elsajátítására használja. Így saját költői nyelvre tesz szert a szöveg alanya.”¹⁶⁶

6. Eltűnés és nyomhagyás – a nyelv mint cselekvő erő

Ezt az új nyelvet és költői szubjektivitást láttuk megnyilatkozni az elemzés korábbi szakaszaiban, s ezzel találkozunk akkor is, ha kimondottan az alanyiség instanciája felől közelítünk a vershez. Felmerül a kérdés: miként értelmezhető a 15. sorban váratlanul megpillantott emberi „alak” eltűnése, s hogyan függ ez össze a vers önértelmező metaforájával, az eltűnés helyeként vagy okaként megjelenített „kifesző jegyek”-kel. Hogy e kérdésekre válaszolhassunk, először meg kell vizsgálnunk a szöveg antropológiai referencializálhatóságának problémáját. A vers első 14 sorának chiasztikus sajátossága, hogy míg táj az antropomorfizáció illuzórikus trópusának köszönhetően többféle arcot is kap (hasán horkoló ember, „teltkeblű öreg” nő, fészülődő nő, szoptató anya), a lírai beszélő – akit az arcadás gesztusának háttérében képzelünk el – tartózkodik a grammatikailag egyértelműsített, énbeszéd-szerű megnyilatkozásoktól. Személyes hang vagy nézőpont csak a gondolatjelekkel elkülönített, reflexiós jellegű szövegrészekben jelenik meg, ilyen például a 10. sor szubjektív értékítélete és közelre mutató deixise („– késő, *szép* délután *ez*, késő –”). Noha a 15. sorban váratlanul feltűnik „egy ember”, de fogalmi meghatározatlansága, arctalansága és passzivitása őt is a tereptárgyak szintjén tartja. Mindezek a tendenciák, vagyis a sokarcú táj voltaképpen „embertelensége” (dehumanizáltsága), a lírai én verbális önprezentációjának hiánya és az „arcnélküli” ember passzív eltűnése arra vezethető vissza, hogy itt *nem az* a cselekvőképessé szubjektum, *ami* (a táj) vagy *aki* (egy ember) annak „látszik”, hanem sokkal *inkább a nyelv*, amely vágyteljesítő és a szubjektumot a „kifesző jegyek” vagyis a „keletkező szavak” közt eltüntetni képes (*ült* → *eltűnt*) cselekvő erő. Mert „a versben nem az ítéletbe foglalt tétel (fogalom) kijelentése, de nem is a tétel értelmének szemléletes kifejezése (kép) – azaz általánosságban nem a beszéd, hanem a nyelv az értelemalkotás organonja. Nem a hallható beszéd, hanem a látható írásmű, az olvasható szöveg.”¹⁶⁷ Igaz ugyan, hogy a versbeli történet egyetlen „valódi” alanya a szó szerinti értelemben

¹⁶⁶ KOVÁCS, i. m., 127.

¹⁶⁷ *Uo.*

„eltűnt”, de abban a pillanatban, mikor ez megtörtént, jelenlétének múltbeli (le)nyom(at)a (*ült*) kitörülhetetlenül, „feltűnő” módon és „tűntetőleg” ott maradt a szövegen (*eltűnt*).

II.

„Emlék”

[A hullámok lágy tánca...]

A hullámok lágy tánca s odaát
a lombok gyenge lejtése az éjjelt
lassudan hozták s csillagok raját
hívták reszketni az egekre széjjel.

Igy ők. S az érzelmek is csendesen
mozdulnak benn a szivben ringatóan,
emlékezés visszfénye, szerelem
hatalma ring, mint a nagy víz a tóban.

Én nem értem, csak érzem az egészet.
Itt tangót jár a sok lány és fiu,
a sok számító, kedves és hiu.

Mert ez itt egy divatos nyári fürdő.
De némán, hiszen ráér a természet,
a zene mögött zug az örök erdő.

„...a zene mögött zug az örök erdő”

József Attila: [*A hullámok lágy tánca...*]

Természet és művészet mint két különálló világ élnek egymás mellett: az első a levés és az idő világa, a második a lét és örökkévalóságé.

(Fülep Lajos)¹⁶⁸

Ha megvizsgáljuk a játék szó használatát, s közben az úgynevezett átvitt jelentéseket részesítjük előnyben, akkor a következő az eredmény: szoktunk beszélni a fény játékaról, a hullámok játékaról, [...] a testrészek összjátékaról, az erők játékaról, [...] sőt szójátékról. Ilyenkor mindig valami ide-oda mozgásra gondolunk, mely nem kötődik semmilyen célhoz, melyet elérve befejeződne. Összhangban van ezzel a Spiel [játék] szó eredeti jelentése is, a tánc [...]. A mozgásnak, mely játék, nincs célja, ahol befejeződne, hanem állandó ismétlődésben újul meg.

(Hans-Georg Gadamer)¹⁶⁹

[*A hullámok lágy tánca...*] kezdetű szonettjét József Attila 1936-ban Balatonszárszón írta. Az a néhány hét, amit az Etus által bérelt szárszói panzióban töltött, egyaránt jelenthetett számára átmeneti mentesülést a Szép Szó szerkesztői feladatai alól (bár kéziratokat ide is magával vitt), lelki regenerálódást a Szántó Judittal való végleges szakítás után, valamint a Gyömrői Edit iránt érzett reménytelen szerelem állandó frusztrációjának időleges enyhülését. „Ez volt az utolsó szép nyara. Lesülve, meghízva, frissen tért haza, büszkén szép verseire, melyekbe belevarázsolta a gazdag nyár minden sugarát és hevét...” – emlékszik vissza erre az időszakra a költő barátja, Németh Andor.¹⁷⁰ Ekkor írt verseire a könnyedségen, a zeneiségen és a verstani formákkal való

¹⁶⁸ FÜLEP Lajos, *Az emlékezés a művészi alkotásban = Uő, Egybegyűjtött írások. II. Cikkek, tanulmányok (1909-1916)*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Argumentum, 1995, 151.

¹⁶⁹ Hans-Georg GADAMER, *A játék fogalma = Uő, Igazság és módszer*, Budapest, Osiris, 2003, 135.

¹⁷⁰ NÉMETH Andor, *József Attiláról*, Budapest, Gondolat, 1989, 104-105.

kísérletező játékon túl a szerelem megtapasztalásának a kései versek világától teljességgel idegen élménye jellemző. A szerelem ugyanis ezekben a darabokban „nem kínzó érzés, fájdalom, iszonyat, s nem is teljesíthetetlen vágy, hanem valóban könnyű kaland” – írja Szabolcsi Miklós a *Balatonszárszó* című vers harmadik részére utalva.¹⁷¹

1. Metalepszis és intuício

Első olvasatra [*A hullámok lágy tánca...*] sem tűnik többnek, mint egy könnyed, nyáresti hangulat megörökítése. A vers megírását kiváltó élmény a környező táj és egy hétköznapi esti, Balaton parti esemény együttes látványa lehetett, melyet a költő talán a tó és az állomás, illetve az állomásépület és a mellette működő zenés-táncos vendéglő között találhatók panzióból szemlélt. Egyik oldalról a hullámzó Balatont, másik oldalról a vidám társaságot és a nekik helyet adó mulató háttérében hajladozó, „némán” zúgó nyírfaerdőt látta. Ha feltekintett, feje fölött az esti égbolton reszkető csillagrajok tárultak a szeme elé. Maga az első versszakban megörökített látvány szép (nem vitás), mégis rendkívül szimpla, köznapinak mondható, melyet az esztétikai tapasztalat számára talán csak a metalepszisek sora tesz valamelyest figyelemre méltóvá.

A természeti jelenségek és folyamatok közötti kauzalitás megbontása, az ok és az okozat, az előzmény és a következmény következetes felcserélése tájleírások esetében kedvelt eszköze volt József Attilának. Akárcsak a *Nyár* című versben („Ezüst derűvel ráz a nyír / egy szellőcskét és leng az ég”), vagy a *Téli éjszaka* ismert soraiban („A kék, vas éjszakát már hozza hömpölyögve / lassúdad harangkondulás”), az olvasó [*A hullámok lágy táncá...*]-nak felütése alapján is könnyen rekonstruálhatja a „tényleges” természeti eseményt, felismerve, hogy az éjjelt vagy a csillagrajokat sem a hullámok lágy tánca vagy a lombok gyenge lejtése hozza és hívja, hanem éppen megfordítva: az esti, éjszakai széláram borzolja fel a Balaton vizét, hozza mozgásba a fák lombozatát és oszlatja el a csillagokat takaró fátyolfelhőket az égen. Azonban a metaleptikus alakzatoknak ilyenén „dekonstrukciója” (amely egyszersmind a világ feltételezett logikai rendjének rekonstrukciója), leleplezi az észelvű megközelítés vágyát, miközben semmibe veszi a – József Attila korai művészetbölcséletében is hangoztatott – költői, művészi

¹⁷¹ SZABOLCSI Miklós, *József Attila élete és pályája*, Budapest, Kossuth, 2005, 728.

világmagyarázat autentikusságát, vagyis azt a tényt, hogy a világ egyedül a műalkotásban válhat szemléletivé, önmagában nem.¹⁷² A „ráérő” természet (ebben) a költői világban nem az ember által megállapított tudományos törvényszerűségek szerint működik, s „lágý”, „lassudad” és „néma” folyamataihoz a szemlélő csak intuitíve férhet közelebb, racionális módon aligha. Erre (is) utalhat a lírai ének az értetlenségből fakadó tanácstalanságot nem, inkább egyfajta magabiztosságot, az egészlegesség birtoklásának önbizalmát sugalló kijelentése: „Én nem értem, csak érzem az egészet”.¹⁷³ Az első versszak metalepsziseiből „logikátlanságot” kiolvasó, majd az „anomáliákat” gondolatban helyreállító, racionális befogadó (hipotetikus) alakjával szemben a versben megszólaló szubjektum („Én”) a „puszta” megérzés vagy átérzés („csak érzem”) révén képes valamifajta totális szemléletet („az egészet”) nyerni a valóságról, amely a versben külső, majd a későbbiek során belső, lelki természetként, eleven, mozgásban lévő tájként mutatkozik meg.

Ez a költői megfogalmazást nyert felismerés akár attól, a József Attila metafizikai gondolkodását megtermékenyítő Henri Bergsontól is származhatna, akinek a teremtő

¹⁷² „A valóság elnyeli a világot, míg az ihlet ugyanakkor, amikor a kiválasztott egyetlen valóságélelemet teljes valóságnnyivá növesztí azáltal, hogy véle minden más valóságélelemet megsemmisít, elföld az egzisztencia elől, – elnyeli a valóságot. De ha belülről vizsgáljuk a műalkotást, úgy azt a felfedezést tesszük, hogy a már teljes valóság-képpen szereplő valóságélelem kisebb valóságélemei elvesztik létüket, – de nemcsak hogy a műalkotás részletei nem bírnak külön léttel, mint a világ valóságának elemei a szemlélet előtt, – hanem maga a műalkotás is *megszűnik valóságélelemmé lenni*, ami nem is lehet másként, hiszen csak kívülről nézve, csak a szemlélet számára valóságélelem a többi valóságélelemek között. De ha a műalkotás megszünteti a valóság minden elemének létét, hogy azután önnönmagának mint valóságnak a létét is megszüntesse, akkor a műalkotás tiszta szellemiségének, az ihletnek, dologbeli (művészetbeli) léte megszűnik dologbeli lét lenni, továbbra is az a dologelőtti lét marad mint tevékenység, amely a kiválasztott valóságrészéből teljes valóságot alkotott, hogy azt azután, de csak azután, kitölthesse. *A világ mint a valóságélelem egységes teljessége, valóságmögötti tény, az ihlet mint a teljes valóságnnyivá növesztett valóságtóló valóságélelem részeinek egységes teljessége, valóság előtti tény.* A valóság előtti tény: hiánytény, – az ihlet a világ hiányának ténye az egzisztenciában. De ha az ihlet a világhiány ténye az egzisztenciában és ugyanakkor teljes valóságot alkot, úgy a teljes valóságot nem alkothatja másért, minthogy amiként a világ elvész a valóságban, úgy vesszen el a világhiány a művészet valóságában.” JATCSZ, 125-127.

¹⁷³ A sor szövegközi olvasatban egy korábbi, ellentétes értelmű pretextusát, az *Alkalmi vers a szocializmus állásáról* 19. sorát („Nem érzem én, csak értem aggodalmad”) értelmezi újra, majd egy későbbi, hasonló jelentésű intertextus, az *Ének, hajolj ki ajkamon...* kezdetű töredék 7-8. sora („Lágý verőfény! Semmit sem értek, / csak hallom, kislány énekel”) révén maga is újrakontextualizálódik. A textuális emlékezet az 1934-es *Alkalmi vers...*-ből főként a első és utolsó részében található tájleírások motivikus elemeit (*test, külső világ, egész, lombok ingása, reszkető csillag*) aktivizálja: „érzem, / hogy testként folytatódom / a külső világban - / nem a fűben, a fákban, / hanem az egészben”, „A homály pamutlombjai ingnak. / S mi várjuk, hogy mikor lesz / látható reszketésű / bennünk az első csillag.” Az 1937-es töredék pedig úgy „írja át” [*A hullámok lágý táncá...*]-nak ominózus sorát („Én nem értem, csak érzem az egészet”), hogy az általános értelmű tárgyat (*egész*) ellentétes jelentéstartalommal, a szenzuálisból a kognitív szférába áthelyezve ismétli meg („Semmit sem értek”), míg az érzet fogalomkörét a hallásra szűkíti le („csak hallom, kislány énekel”).

fejlődésről szóló filozófiáját – Vágó Márta visszaemlékezése szerint – a költő nemcsak olvasta, de meg is tanulta, és saját mondanivalójának argumentációjaként gyakran fejből idézte.¹⁷⁴ Bergson *L'Évolution créatrice* című 1907-es műve – mely Dienes Valéria fordításában, 1930-ban magyar nyelven is megjelent – értelem és ösztön, illetve értelem és intuíció ellentétes irányultságát hangsúlyozza:

Értelmünknek, amint az a természet kezeiből kikerül, a szervezetlen szilárd test a fő-objektuma. [...] Az értelem tisztán csakis a felszaggatottat képzelel el [...] mindig a mozdulatlanságból indul, mintha ez volna a végső valóság vagy elem; mikor a mozgást akarja képzelelni, mozdulatlanságokat rak egymás mellé s azokból szerkeszti össze.¹⁷⁵

Az értelem ezen kívül mindig az eleve adottnak vélt okságot keresi és találja meg tárgyában, a mozdulatlan anyagban, s ezért minden dolgot gépszerűen kezel. Ez az oka, hogy az „értelmet az életnek természetes nemértése jellemzi.”¹⁷⁶ Az ösztön ezzel szemben az élet felé fordul. Míg az értelem körbejárja az életet és kívülről készít róla felvételeket, az ember esztétikai képességének instanciájaként felfogott intuíció, vagyis „az érdekmentessé vált, önmagára eszmélő ösztön”¹⁷⁷ képes belemerülni az életbe, behatolni annak belsejébe és kifürkészni szándékát, ami nem más, mint az egyszerű mozgás, „mely tovafut a vonalakon és összefüzi, jelentéssel tölti meg őket [...] Ezt a szándékot igyekszik a művész megragadni, mikor a szimpátia egy nemével visszamélyed a tárgy belsejébe, [...] s bevezet az életnek, e kölcsönös egymásbahatolásnak, e vég nélkül folytatódó teremtésnek tulajdonképpeni tartományába.”¹⁷⁸ Az életnek erre, a vers által is reflektált mozgására, a természeti és lelki mozzanatok kölcsönös egymásbahatolására, folyamatos impulzus-közvetítésére kell tehát a szöveg befogadójának intuitív módon „ráeszmélnie”, s ehhez a „rendes észrevevés” helyett esztétikai képességét mozgósítania.

Láthatjuk tehát, hogy a művészi ihlet, amely a képzet és a gondolat mellett József Attila „metafizikájában” egyfajta harmadik szellemiség megnevezéseként szerepel, már Bergsonnál is tartalmazza az esztétikai applikáció lehetőségét. Az intuíció révén nyert

¹⁷⁴ Vö. VÁGÓ Márta, *József Attila*, Budapest, Szépirodalmi, 1978, 240-245.

¹⁷⁵ Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés*, ford. DIENES Valéria, Budapest, MTA, 1930, 143-144.

¹⁷⁶ *I. m.*, 153.

¹⁷⁷ *I. m.*, 163.

¹⁷⁸ *I. m.*, 164.

totális szemlélet analóg az ihletben, annak eredményeként létrejövő műalkotás világszerűségével. A műalkotás ugyanis a költő töredékekben fennmaradt művészetből cselelete szerint magába nyeli a (külső) valóságot, de hiányát a mű totális belső valóságával szünteti meg, illetve cseréli fel. Vagy ahogy azt az *Irodalom és szocializmus*ban olvashatjuk a műalkotás világáról: „Ennek a világnak a tényei nem valóságos tények, azonban – és ez a fontos – *e nem valóságos tények összefüggése valóságos és teljesen megfelel a valóságos világ összefüggéseinek*. Tehát éppúgy szemlélhetjük rajta a valóságos világ összefüggéseit, mint a valóságos tények állításából származó művön.”¹⁷⁹ A „valóságos világ” élő, állandóan mozgásban lévő, s a természettudományos vagy racionális gondolkodás számára sokszor logikátlanak tűnő organizmusai és azok összefüggései az intuíciónak elöllel, és sajátos el-nem-rejtettségük a költői ihletben egy valós összefüggéseket tükröző virtuális vagy fiktív világgá áll össze. Ebben a (költői) világban szemlélhetővé válik a természet egésze, mert a metaleptikus cseréket nem kell „megérteni” (gondolatban visszarendezni), „elég” a művészi ihletettséget átvéve átérezni.

2. A *tánc* motívuma és az *emlékezés* metaforája

A felütésben megidézett természeti kép, a nyáresti idill köznapiságát azonban nemcsak az első szakasz transzmutációs alakzatai, de a vers egészen végigvitt tánc-metafora is oldja. Az antropomorfizált természeti elemek, majd a második versszakbeli érzelmek mozgása mintegy megelőlegezve a harmadik versszakban szereplő, tangózó fiatalok képét, sokféleképpen ismétli és hangsúlyozza a tánc mozgásformáit és kliséit. A hullámok lágy *tánca*, a lombok gyenge *lejtése* lassan táncba *hívja* a csillagok raját, melyek azután az egek „táncparkettjén” *széjjelszóródva* ritmusos mozgásba (*reszketésbe*) fognak. Ezt követően a természet analógiájára, annak mintegy leképezéseként az érzelmek világa is *csendes mozgásba* kezd, s a szívben mint tómederben az emlékként megidézett szerelem hatalma *ring*.

A külső és a belső, lelki táj párhuzamba állítására, tartalmaik, elemeik mozgásának kölcsönös egymásra-vetítésére sok példát találunk az életműben. *A fán a*

¹⁷⁹ JÓZSEF Attila, *Irodalom és szocializmus* = JAÖM III, 97.

levelek... kezdetű, több változatban, újraírt formában is fennmaradt versének komplex képében a fa ágai és őszi levelei a váznak, illetve buroknak felfogott emberi test metaforái, míg a korona belsejében föl-le járó, hallgató madár a néma, szállni nem merő lélek érzéki reprezentánsaként értelmezhető. A hallgató madár és az emberi lélek metaforizációját megalapozó *tertium comparationis*, melynek révén az emberi lélek madárként láttatódik: a némaság, mely hiány-léte ellenére önálló, s grammatikailag fokozatosan konkretizálódó („egy némaság”, „a némaság”), mégis fiktív látvánnyá válik, melynek vizualizációja csak nyelvi úton lehetséges.¹⁸⁰

[*A hullámok lágy táncá...*]-nak metaforikája szintén rejt magában nehezen elképzelhető, a vizuális érzékelés totalitásába, egyneműségébe problémamentesen át nem fordítható elemeket. Az emlékezés fogalmi és a visszfény képi elemeinek fúziójából létrejövő metafora az emlékezést visszavert fényként, reflexióként „láttatja” velünk, ugyanakkor a szintagmát követő, vele kifejtő magyarázó viszonyban lévő szó szerkezet, illetve metafora („szerelem hatalma”) már az emlékezet visszfényében felismert egykori érzelmet is felvillantja. Az első metafora („emlékezés visszfénye”) nyelvtani szerkezete – hasonlóan a „múltak kútja” (Thomas Mann) vagy a „múltak iszapja” (Radnóti) szóképeihez – nem valós birtokviszonyt, inkább azonosítást fejez ki. Ahogy azonban a mindent magába nyelő, süllyesztő múlt kút- vagy iszapszerűségét „könnyű” elképzelni, a visszfény vizualizálása szinte lehetetlen. Ennek oka, hogy a fényvisszaverődés nem „valódi”, képszerű tükröződés, hiszen eseményében nem valamilyen valós, kézzel fogható tárgy, hanem maga a fény az el nem nyelt, visszavert anyag. A fény mint a látás elsődleges feltétele önmagában, konkrét, megvilágítandó tárgy híján aligha szemlélhető, mivel ahelyett, hogy láttatna, elvakít.¹⁸¹ A káprázat – a szó szoros értelmében – nem

¹⁸⁰ Ilyen fiktív látvány még József Attilánál például az fekete falak között élő „átlátszó oroszlán” (*A bőr alatt halovány árnyék*) vagy a „semmi ága” (*Reménytelenül*) is.

¹⁸¹ Derrida *A fehér mitológiában* utal rá, hogy a nap metaforája már Arisztotelész óta a *par excellence* metafora, az „ellipszis ellipszise”, mivel a napsütésre nincs megfelelő névszó. E hiány (ellipszis) oka, hogy a „megvakulás és a halál veszélye nélkül nem nézhetünk szembe vele.” Nincs róla érzéki tapasztalatunk, hiszen „Hol látuk valaha is, hogy ugyanaz a kapcsolat van a nap és sugarai között, mint a magvetés és a magok között?” DERRIDA, *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán = *Az irodalom elméletei* V, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 56-57. [*A hullámok lágy táncá...*]-ban szereplő visszfény metafora így tulajdonképpen az „ellipszis ellipszisének” metaforája, vagyis az „alap nélküli felülhatározhatóság” egy másik, a nap-metaforához hasonló példája. Vö. DERRIDA, *i. m.*, 58.

látvány, hatására inkább becsukjuk a szemünket, ám rövid ideig a csukott szemhéjak¹⁸² mögött is érezzük a zavart, melyet a látás fiziológiai alapját adó neurokémiai folyamatok elhúzódó megszűnése okoz, s amely szomatikus értelemben egyaránt okozhat kellemes¹⁸³ vagy tűszúrásszerűen fájó érzést. S bár a felismerés, hogy a megidézett emlékek hatása is lehet boldogító vagy fájdalmas, nyilvánvalóan nem új, e „heliotrópikus” metafora még rejt magában innovatív tartalmakat. „A heliotrópikus metaforák – állítja Derrida – mindig tökéletlen metaforák. Túl kevés ismerettel szolgálnak, minthogy a helyettesítésbe közvetlenül vagy közvetetten befont egyik kifejezés (az érzékelhető nap) nem ismerhető tulajdonképpen mivoltában.”¹⁸⁴ A versbeli *visszfény* heliotrópikus metaforája által „megvilágított” *emlékezet* derridai értelemben a „legjobb példaként” szolgáló „rossz metaforák”¹⁸⁵ egyike, amennyiben az emlék(ezet)et is (akárcsak a napot) mindig nem tulajdonképpen módon ismerjük és nevezzük meg. Vizsgáljuk meg elsőként, hogy miben áll e „nem tulajdonképpen” megnevezés. Mit jelent a *visszfény* mint köznév, amelyből a versbeli metaforizáció hatására egyedi név válik?

Mint ismeretes, a *visszfény* a kontrasztív látványokat előidéző, közvetlen nappali fény valamilyen világos felületről visszaverődő, szórt (polarizált) változata, melynek hatására az egyes dolgok – a természetes fényhez képest – más megvilágításba kerülnek. A visszavert fény egyaránt létrejöhet spontán vagy akaratlagos módon. Az első esetben a fény olyan felületre (pl. egy fehér házfalra) esik, majd verődik vissza arról, amelynek a priori nem természete, nem tulajdonsága, hogy fényt áraszt, s így nem is számít(hat)unk rá, hogy megvilágít majd számunkra valamit. Az így létrejött *visszfény*-hatás általában villanásszerű, s csak rövid ideig tart. Metaforikus értelemben ilyen a spontán vagy

¹⁸² Ugyan az emlékezésnek nem feltétele a behunyt szem, de a József Attila-versek lírai beszélői mindig valamilyen relaxált, az érzéketeket kikapcsoló, meditatív állapotban idézik meg a (közel- vagy rég)múltat: „Szoktatom szívemet a csendhez. / Nem oly nehéz – / idesereglik, ami tovatűnt, / a fej lehajlik és lecsüng / a kéz.” (Óda), „Alig hallottam sorsomba merülten” (A Dunánál).

¹⁸³ *Visszfény* szavunk jelentése részlegesen maga is fedi az emlék fogalmát, hiszen másodlagos értelemben „egy kellemes, boldogító gondolat vagy érzelem tükröződését” értjük alatta. Vö. *Magyar értelmező kéziszótár*, szerk. JUHÁSZ József–SZÓKE István–O. NAGY Gábor–KOVALOVSKY Miklós, Budapest, Akadémiai, 1972, 1511.

¹⁸⁴ DERRIDA, i. m., 69.

¹⁸⁵ Vö. DERRIDA, i. m., 70.

akaratlan emlékezés, melyet egy olyan érzékszervi benyomás hoz működésbe, amelytől nem vártunk ilyen hatást.¹⁸⁶

Az akaratlagos módon előidézett fényvisszaverődés fotográfiából ismert elnevezése a „derített fény”. A derítés célja az árnyékrészek megvilágítása, a főfény által képzett árnyékok részleteinek elkülönítése. Előállításához valamilyen fehér felületre van szükség, mely az erős (természetes vagy mesterséges eredetű) főfényben lévő tárgyat egy másik helyről is megvilágítja. A derítés folyamata – szemben a spontán visszfényvel – általában hosszabb ideig, a kívánt (fény)hatás eléréséig tart. Így lehet elképzelnünk az akaratlagosan működésbe hozott emlékezetet, mely célzottan „derít fényt” múltunk egy „homályba veszett”, „beárnyékolódott” darabjára.

A fentiek alapján elmondható, hogy az emlékezést visszfényként láttató metafora kapcsán számba véve a visszavert fény módosait és hatását, belátásokat nyerhetünk az emlékezet jelenségéről is. Ezen a ponton azonban érdemes egy rövid kitérőt tennünk, hiszen az emlékezet elméletének szisztematikus, intuíción alapú kidolgozását a „bergsonista” József Attila is ismerhette.¹⁸⁷ Az 1896-ban megjelent *Matière et Mémoire* (*Anyag és emlékezet*), melyről Babits Mihály rövid összefoglalót írt 1910-es, Bergson filozófiáját tárgyaló tanulmányában, alapvetően kétféle emlékezet-fogalmat különböztet meg. A múlt továbbélésének egyik formája a motorikus működések, illetve a testi szokások formájában valósul meg. Ilyenkor az emlékezet tisztán testi jellegű, s az idővel egyre tökéletesebbé és öntudatlanabbá válik. Az emlékezés másik formája, amelyet Bergson „szabad emlékezetnek” nevez, s amely csakis az emberre jellemző, a múltat képek, vágyak, hangulatok formájában hívja elő, hogy előkészítse általuk helyes életvilágbeli döntéseinket. Az emlékek a maguk tiszta állapotában nem találhatók meg az agyban, létezésük mindaddig virtuális, míg „kiszabadításuk” meg nem kezdődik személyes történetünk egy szeletének előhívása révén. Az emlékeknek mint keletkezésben lévő fenoméneknek emlékképekké váló fokozatos átalakulását Bergson a fókuszáló kamera képéhez, vagy a sűrűsödő felhők fokozatos kirajzolódásához

¹⁸⁶ Ilyen például Proust regényében a hársfateából és a madeleine süteményből létrejövő ízvegyülék, amely az emlékek spontán feltolulásának megindulását idézi elő Marcelnél.

¹⁸⁷ Tasi József lehetségesnek tartja, hogy 1928 decemberében Vágó Márta a *Matière et Mémoire* egy példányát küldte el József Attilának Párizsból, s hogy 1936-os, Teréz körüli vitájuk részben erről a műről folyt. Vö. TASI József, *József Attila könyvtára* = Uő, *József Attila könyvtára és más tanulmányok*, Budapest, Eclitüre, 1996, 77.

hasonlítja.¹⁸⁸ Könyvének harmadik, az emlékezet képeinek továbbéléséről szóló fejezetében ezt a folyamatot egy egyenes vonalú mozgással szemlélteti, melynek egyik végén a „tisztá emlékezet” (*pure memory*), másik végén pedig a percepció (*perception*) áll. A folyamatára két szélső pontja között az emlékezet képei (*memory-images*) foglalnak helyet, melyek a valós világ érzékeléséhez képest gyöngébb észlelést tesznek csak lehetővé, az önmagában percipiálhatatlan, kiterjedés nélküli tiszta emlékezethez képest viszont konkrétabbnak, „részben már érzetnek”¹⁸⁹ mondhatóak. A folyamat lényege, hogy az emlékezés tényleges, aktív mozgás révén alakítja képekké az emlékmomoktat, megismételt percepciót hozva létre ezáltal. A tiszta emlékezettel és az emlékképekkel összefüggésben könyvének egy korábbi fejezetében esik szó – a számunkra itt most lényegesnek tűnő – akaratlagos és spontán emlékezetről, mint a szabad emlékezet két módozatáról. Az akaratlagos vagy tudatos visszaemlékezés olyan tevékenység vagy munka (tehát nem passzív szemlélés), mely sikeressége esetén aktualizálja a múlt emlékképeit, s a jelenre is kihatással van. Ezzel szemben a spontán emlékezet már a kezdetektől fogva tökéletes, az idő semmit sem képes hozzátenni.¹⁹⁰ Gilles Deleuze, aki Proust regényét a bergsoni koncepció alapján értelmezi, így ír erről az emlékezetformáról:

Az akaratlan emlékezet az örökkévalóságot adja nekünk, de olyan módon, hogy nincs örök egy pillanatnál tovább elviselni, sem eszközeink arra, hogy feltárjuk természetét. Tehát inkább csak pillanatképet nyújt nekünk az örökkévalóságról.¹⁹¹

Ezzel a kijelentéssel gondolatban vissza is térhetünk az egy pillanatnál tovább el nem viselhető, „kápráztató” visszfény-metaforához, mely a múlt olyan részleteit is „bevilágítja”, amelyekre korábban talán fel sem figyeltünk, mert lényegtelennek tündek, ha ugyan (ilyen formában) léteztek egyáltalán, s nemcsak emlékezetünk teremtő erejének köszönhetjük „felvillanásukat”.

¹⁸⁸ Vö. Henri BERGSON, *Matter and Memory*, transl. by Nancy Margaret PAUL, W. Scott PALMER, London, 1919, 170-189. (A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom.)

¹⁸⁹ „[...] memory-image is already partly sensation” *I. m.*, 175.

¹⁹⁰ „Spontaneous recollection is perfect from the outset; time can add nothing to its image without disfiguring it; it retains in memory its place and date.” BERGSON, *i. m.*, 95.

¹⁹¹ Gilles DELEUZE, *Az emlékezet másodlagos szerepe* = Uő, *Proust*, Budapest, Atlantisz, 2002, 65.

Az „emlékezés visszfénye” olyan (helio)trópus, amely egy észlelési (emlék) és egy optikai (visszfény keltette) kép(telenség) ötvözése révén újjáírja vagy kiegészíti az *emlékkép* „elnyűtt”,¹⁹² köznapi metaforáját. A szemantikai innováció során a holt metaforából – Ricœur kifejezésével élve – élő metafora válik, melyben egyrészt az emlékezés tényleges kép-telensége, (külső) szemmel nem látható, anyagiatlan volta, másrészt sajátos fényszerűsége is feltárul. Ez utóbbi sajátossága, persze, nem a képtudatot érinti, csupán az emlékezésről mint eseményről állít újat, amennyiben azt valamilyen máshol lévő¹⁹³ dolog spontán vagy akaratlagos módon való újra-megvilágításaként láttatja velünk.

Kétségtelen tény azonban, hogy az emlékezés, illetve a múlt témakörét a köznapi metaforák is a fény-árnyék vagy a transzparencia-opacitás kölcsönviszonyából származó képekkel érzékeltetik (pl. „feldereng a múlt homályából”, „napvilágra kerül az eltemetettnek hitt múlt”, „a múlt kódén át látszik” stb.).¹⁹⁴ Ezek a kifejezések azonban – szemben a József Attila-i trópusal – a múlt közvetlen hozzáférhetőségét, valós percipialhatóságát sejtetik, míg az „emlékezés visszfénye” szókép egyetlen, meglehetősen sűrű szemantikumú szintagma révén emeli be a közvetlenség mozzanatát ebbe a képzetkörbe. Ha ugyanis maga az emlékezet visszfény(szerű), illetve rendelkezik ezzel a reflexivitással vagy közvetíti azt, akkor a felvillantott emlékképeken vagy emléknymokon keresztül képes a tiszta múltat más „fénytörésre” állítani elénk, s részeltetni minket a lényegből, az örökkévalóság tapasztalatából.

¹⁹² A „nyűttség” (*Abnutzung*) hegeli fogalmának derridai magyarázatát lásd DERRIDA, *i. m.*, 29-36.

¹⁹³ A derítés estében e „máshollét” térbeli jellegű, s noha az emlékezésnél többnyire temporálisnak mondható, Deleuze rámutat, hogy az akaratlagos emlékezet a „lokalizált időhöz” vezet el minket. Vö. DELEUZE, *i. m.*, 63.

¹⁹⁴ Ezekhez hasonló köznapi emlékezés-metaforákkal – jobb híján – Bergson is él: „At most, certain confused recollections, unrelated to the present circumstances, may overflow the usefully associated images, making around these a less illuminated fringe which fades away into an immense zone of obscurity. But suppose an accident which upsets the equilibrium maintained by the brain between the external stimulation and the motor reaction, relax for a moment the tension of the threads which go from the periphery to the periphery by way of the centre, and immediately these darkened images come forward into the full light: it is probably the latter condition which is realized in any sleep wherein we dream.” Henri BERGSON, *i. m.*, 97. „But the truth is that we shall never reach the past unless we frankly place ourselves within it. Essentially virtual, it cannot be known as something past unless we follow and adopt the movement by which it expands into a present image, thus emerging from obscurity into the light of day.” *I. m.*, 173. „Whatever idea we may frame of consciousness in itself, such as it would be if it could work untrammelled, we cannot deny that, in a being which has bodily functions, the chief office of consciousness is to preside over action and to enlighten choice. Therefore it throws light on the immediate antecedents of the decision, and on those past recollections which can usefully combine with it; all else remains in shadow.” *I. m.*, 182.

Az emlékezés további sajátossága, hogy csakis az emlékező én számára van jelen, esetleg egészen másként, mint ahogy egykor a valóságos észlelésben volt. Az emlékvilágnak ezt az egyediségét – visszatérve vizsgált szövegünkhez – a vers beszélője az emlékezést tematizáló versszak sarokpontjain, többszörösen is hangsúlyozza. Az első ilyen nyomatékosítás a második szakasz élén álló hiányos tömondat („Igy ők”), mely Szabolcsi szerint „ügyetlen” kijelentés, s talán arra utal, hogy a költő maga sem tartotta késznek versét.¹⁹⁵ A mondat valóban meglehetősen lapidáris, s szerepét tekintve redundánsnak is mondhatnánk, hiszen nélküle is nyilvánvaló volna, hogy a „benn a szívben” történő mozgások nem azonosak az antropomorfizált természeti elemek („ők”) első versszakbeli táncával, mindazonáltal elkülönítő szerepe, mely a többes szám 3. személyű alanytól való kategoriális elvonatkoztatásban érhető tetten, vitathatatlan. S bár „a szívben” birtokos személyjel nélküli formulája nem segít eldönteni, hogy kinek/kiknek a szívébe „pillanthatunk” be a második strófában, a harmadik versszak első sora feloldani látszik ezt a dilemmát, amennyiben a szívbéli érzelmek ringó mozgására vonatkoztathatóan egyértelműen az *én* értetlenségét állítja. Az „Én nem értem, csak érzem az egészet” kijelentése nyilvánvalóan nemcsak a korábban már tárgyalt, az első versszakban kibomló külső, természeti mozgásokra, de a második szakaszban ábrázolt belső, lelki tájnak a racionális, illetve logikus gondolkodás számára megközelíthetetlen impulzusaira is vonatkoztatható. Az egészlegesség, melyet az ihletben fogant műalkotás révén képesek vagyunk szemlélni, nemcsak a külső, de a belső (lelki) valóság totalitásként is értendő. Ezt a teljességet a versben a „szerelem hatalma” szintagma érzékelteti, melynek totalizáló aspektusa a soráthajlás (és – mint ahogy arról később részletesen is szólnunk – a palato-veláris ritmus) révén kap nyomatékot. A 7. sor ritmikai egysége ugyanis első olvasatra egybeesik egy teljes, önmagában is értelmes szintaktikai egységgel („emlékezés visszfénye, szerelem”), ami azonban az enjambement szekvenciatoró, figyelemfelhívó beékelődése után a *hatalma* szóban folytatódik („emlékezés visszfénye, szerelem / hatalma”). A hatalom mint a hatóerők összessége, a szerelem totális, más érzelmeket kiszorító, egyeduralmi pozícióját jelzi, s a második strófa retorikai és poétikai eljárásai által érzékletessé téve, a műalkotás világának egészleges szemléletét inszenzírozza. Az érzelem egyénre ható, abszolutizált erejét a 7-8. sor hasonlóan foglalt szinekdochéja is érzékelteti: „szerelem / hatalma ring, mint a nagy

¹⁹⁵ Ezt a feltételezést a monográfus a vers meg nem jelentetésének tényében látja igazolódni. Vö. SZABOLCSI, *i. m.*, 726.

víz a tóban”. Mivel a *tó* – a *totum pro parte* viszony miatt – egyaránt állhat a tó medrének és a tóban hömpölygő nagy víznek a megnevezése helyett, „a nagy víz a tóban” szabatosnak tűnő kifejezése valójában tautologikus jellegű, s ily módon a szerelem mindent kitöltő, mindent uraló hatalmát képileg is érzékívé teszi.

A tánc-motívum vonalán továbbhaladva megfigyelhető, hogy képzetköre a harmadik versszakra is áttevődik, de itt már a „mesterséges” antropomorfizáció trópusa nélkül, a tangózó párok látványaként találkozhatunk vele. A „humanizált” képet megelőzi a vers egyetlen egyes szám első személyű, korábban már idézett kijelentése („Én nem értem, csak érzem az egészet”), melynek vonatkozása – tárgyának („az egészet”) túlzott általánossága miatt – nem egyértelműsíthető. Ugyanúgy utalhat a szívben kavargó érzelmek egészére, vagy a táj, az érzelmek és a táncolók mozgásának „titokzatos” korrespondenciájára, mint ahogy anticipálhatja a vers végén álló, némileg enigmatikus mondat tartalmát is („De némán, hiszen ráér a természet / a zene mögött zug az örök erdő”). Az első eshetőséget korábban már vizsgáltuk, s megállapítottuk, hogy a vers beszélőjének ebben a kijelentésében a költő által is ismert és elismert intuíción filozófia foglalta köszön vissza.

A második interpretációs lehetőségénél érdemes hosszabban is elidőznünk. A tájat, az érzelmeket és a táncoló párokat eddig képességük, illetve a táncmetaforika hasonlóságai alapján mint nyelvillel létesült láthatóságokat vizsgáltuk, s vonatkoztattuk egymásra. Ennek egyik oka, hogy a vers első három versszakát a különböző mozgásformákkal kapcsolatos látványok (a hullámok tánca, a lombok lejtése, az érzelmek ringása, a tangózó párok tánca) és a beszélő-megfigyelő statikus helyzetét sejtető helymeghatározások („odaát”, „itt”) uralják. Nem szabad azonban megfeledkezni róla, hogy a vers, akárcsak a tánc korántsem csak látvány, de ritmus és zene is, s [A hullámok lágy tánca...] ezen aspektusok érzéki tapasztalatában is részeltet.

3. A vers palato-veláris ritmusszerkezete és a soráthajlás jelensége

Az elsődleges ritmikai vizsgálat a verset hagyományos, ötös és hatodfeles jambusi sorokból építkező szonettnek mutatja, amely – az utómodernség képviselőitől nem teljesen szokatlan módon – viszonylag lazán kezelve a formai szabályszerűségeket, meglehetősen sok helyettesítő lábat és anaklázist tartalmaz. Egy további, részletesebb

verstani vizsgálódás rávezet, hogy a versben végbemenő jelentésképzés szempontjából nem is annyira a szótagok időértékén alapuló metrikus szerkezet, inkább a ritmus egyéb módozatai, ezek közül is a vers palato-veláris „hangszerelése”¹⁹⁶ és rímszerkezete lesznek relevánsak. Figyeljük meg először a sorok hangrendi sajátosságain alapuló ritmust, melynek érvényesülését József Attila költői nyelvében Török Gábor tanulmányozta elsőként a hatvanas évek végén.¹⁹⁷

Bár a kutató elsősorban a József Attila-i rímszavak esetében vizsgálta a magas és mély hangrendű szegmensek szabályos és a sorozatosság küszöbét elérő váltakoztatását, egy fejezet erejéig kitért azokra az esetekre is, amikor a palato-veláris „megzenésítés” teljes sorokra, illetve versszakokra is kiterjed. Olyan esetet, ahol egy egész versen keresztül érvényesül ez a fajta ritmika, csak kettőt említ (*Száradok, törődöm, [Kedvesem betegen...]*), de a tisztán palatális, vagy tisztán veláris sorok száma itt is „csupán” 5-6 a 12-ből. Ezekkel kapcsolatban Török a költői tudatosság tényét hangsúlyozza, amelyre a versek korábbi szövegváltozatainak javításaiból következett.¹⁹⁸ A mi számunkra mindebből az látszik figyelemre méltónak, hogy [*A hullámok lágy tánca...*] kezdetű szonettnek a kutató még csak a címét sem említi, jöllehet a vers a palato-veláris „zeneiség” szempontjából az összes általa felsorolt példát „felülmúlja”.¹⁹⁹ A tanulmányban citált verssorok ugyanis átlagosan 6-9 szótagosak, míg a ’36-os szonett 10-11 szótagos sorokból épül fel, minek következtében a magas-mély hangszerelés domináns, soronkénti, esetleg tiszta megvalósításának is jóval kevesebb az esélye. Ennek ellenére a 14 soros versben 6 olyan sort is találunk, melyekben vagy csak magas, vagy

¹⁹⁶ Sőt, későbbi belátásaink alapján az a feltevés is megkockáztatható, hogy a szonett jambusainak azért ilyen szokatlanul alacsony a versbeli aránya, mert a költő a szonett megírásakor a palato-veláris „ritmus” poétikai kifejezőeszközét kívánta dominánsabban érvényesíteni, amely azonban nem teszi lehetővé a következetes jambizálást. A József Attila-i szonettek metrumstatistikájából kiderül, hogy – a költő összes szonettjét tekintetbe véve – [*A hullámok lágy tánca...*] a legkevésbé jambizált versek sorában a negyedik. Vö. SZILÁGYI Péter, *József Attila időmértékes verselése*, Budapest, Akadémiai, 1971, 287.

¹⁹⁷ TÖRÖK Gábor, *A líra: logika. József Attila költői nyelve*, Budapest, Magvető-Tiszatáj, 1968, 16-32.

¹⁹⁸ „Az sem lényegtelen, hogy a költő törekedett-e erre a zenei alakításra tudatosan, vagy sem. Véleményem szerint: igen. A kételkedőknek érdemes megvizsgálniuk a szövegkritikai kiadásban a *Száradok, törődöm* és a *Kedvesem betegen...* kéziratváltozatait [...], melyek világosan mutatják, hogy a költő nemcsak hogy nem akarta elrontani az egyszer megtalált hangzását a sornak, hanem kisebb-nagyobb javításokkal a következtetlenségek kiküszöbölésére is törekedett.” TÖRÖK, *i. m.*, 29-30.

¹⁹⁹ A „hiányosság” egyetlen magyarázata az lehet, hogy [*A hullámok lágy tánca...*] a költő életében nem jelent meg kötetben, így a kutató talán nem tekintette azt a költői oeuvre szerves részének.

csak mély magánhangzók szerepelnek,²⁰⁰ s ha a palatálisok és velárisok soronkénti dominanciáját is releváns szempontként fogadjuk el,²⁰¹ egy sor (a 11.) kivételével határozott, szabályos ritmust fedezhetünk fel a szonettben.²⁰²

Noha tudjuk, hogy a ritmus elsődlegesen nem más, mint visszatérő hangképződmény, érvényességét, hatóerejét mégsem korlátozhatjuk pusztán a hangzás szintjére. Jakobsonnal szólva:

[...] az egymás utáni tengelyre vetített hangzásbeli egyenértékűség szükségképpen szemantikai egyenértékűséget von maga után, és bármely nyelvi síkon egy ilyen szekvencia bármely összetevője annak a két kölcsönösen összefüggő élménynek valamelyikét sugallja, amelyeket Hopkins találóan úgy definiál, mint „összehasonlítás a hasonlóságról” és „összehasonlítás a különbözőségről.”²⁰³

Vagyis a ritmus mint a vers nyelvi dinamizmusának tényezője, ha nem is közvetlenül, de a versben más módon megképződő jelentéstartalmak közti viszonyok

²⁰⁰ Az egy szótagnyi „hangrendi színezéseket” – ha nem mutatnak rendszert – Török Gábor nem veszi figyelembe, s ugyanezen az alapon nem tartja következetlenségnek a „dallamtervet” itt-ott megzavaró egy-egy kötőszót, névelőt vagy igekötőt sem. Vö. TÖRÖK, *i. m.*, 27., 30.

²⁰¹ Török Gábor a vegyes hangrendű sorokon belül nem állapít meg dominanciát, jelölési rendszere ilyen esetekben is a váltakozást mutatja. Az általa, a költői nyelv hangtanával kapcsolatban többször is hivatkozott Fónagy Iván azonban az esztétikai hatás elérésében kitüntetett szerepet tulajdonít a hangzók versbeli, illetve verssoron belüli dominanciájának. Vö. FÓNAGY Iván, *A költői nyelv hangtanából*, Budapest, Akadémiai, 1989, 80-88., 205-217.

²⁰² Török Gábor jelölésének megfelelően „= p”-vel és „= v”-vel jelölöm a teljesen palatális, illetve a teljesen veláris sorokat, a vegyes hangrendűeket pedig, dominancia-arányaiknak megfelelően „- p”-vel, illetve „- v”-vel. A jelölések utáni zárójelben a domináns magánhangzótípusnak (palatális vagy veláris) a sorbeli összes magánhangzóhoz viszonyított aránya szerepel.

1.	A hullámok lágy táncá s odaát	= v =	(10/10)
2.	a lombok gyenge lejtése az éjjelt	- p -	(7/11)
3.	lassudan hozták s csillagok raját	= v =	(9/10)
4.	hívták reszketni az egekre széjjel.	= p =	(9/11)
5.	Igy ők. S az érzelmek is csendesen	= p =	(9/10)
6.	mozdulnak benn a szívben ringatóan,	- v -	(7/11)
7.	emlékezés visszfénye, szerelem	= p =	(10/10)
8.	hatalma ring, mint a nagy víz a tóban.	- v -	(8/11)
9.	Én nem értem, csak érzem az egészet.	= p =	(9/11)
10.	Itt tangót jár a sok lány és fiu,	- v -	(7/10)
11.	a sok számító, kedves és hiu.	- v - / - p -	(5/10)
12.	Mert ez itt egy divatos nyári fürdő.	- p -	(8/11)
13.	De némán, hiszen ráér a természet,	- p -	(8/11)
14.	a zene mögött zug az örök erdő.	- p -	(8/11)

²⁰³ Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika* = Uő, *Hang-jel-vers*, szerk. FÓNAGY Iván-SZÉPE György, ford. BARCZÁN Endre és mások, Budapest, Gondolat, 1972, 259.

befolyásolójaként és/vagy sajátos interpretálójaként részt vesz a jelentésképzésben.²⁰⁴ Hatása nemcsak az érzékeikig ér el, de azokon túl, az értelemig is elhatol. József Attila szavaival:

[...] a műben amely végső szemléleti egész, a valóság ellentéteinek, összefüggéseinek ritmust kell adniok, mert különben az összefüggések, ellentétek szemléletisége elcsikkad. És más oldalról – a mű ritmusának ellentétet kell az értelem tudomására hoznia, mert különben a ritmus nem valóságos, hanem csak káprázatféle. Már pedig ha a ritmus nem valóságos, úgy a mű nem lehet egész. Hiszen több dolognak (hangnak, stbi-nek) egyetlen egészként való szemlélete csak ritmusosan lehetséges.²⁰⁵

Visszatérve a vers palato-veláris ritmusszerkezetére, látható (de még inkább hallható), hogy az első quartinában mély és magas hangrendű sorok követik egymást, szabályos rendben. A második szakaszban megismétlődik ez a váltakoztatás, annyi eltéréssel, hogy ez a szakasz – mintegy „tükrözve” az első strófát – nem veláris, hanem, az előző versszak utolsó sorának megfelelő, palatális hangzású sorral kezdődik. A külső és belső táj korábban említett analógiája tehát érvényesül a kereszteződő szerkezetek felépítésében, de eltérő sorrendiségük azt is érzékelteti, hogy itt nem azonosságról, csupán hasonlóságról van szó. Ezt „az értelem tudomására hozott ellentétet” a szonett oktavájának szokatlan²⁰⁶ rímképlete (a b a b / c d c d) is kiemeli.

²⁰⁴ A versritmusról mint jelentésképző erőről bővebben lásd HORVÁTH Kornélia, *A versértelmezés ritmikai aspektusáról* = Uő, *A versről*, Budapest, Kijarat, 2006, 11-45.

²⁰⁵ JAÖM III., 97.

²⁰⁶ Mint ismeretes, József Attila költői indulásakor sokat kísérletezett ezzel a műfórmával. 1921-ben kettőt, 1922-ben huszonhat szonettet írt. *A Koszmosz éneke* című szonettkoszorú, amely tizennégy szonettből és az ezek kezdősoraiból felépülő *Mesterszonett*ből áll, 1923-ban keletkezett. Ezt követően, egy hosszabb szünet (1924-1935) után, személyes indíttatásból vagy az újklasszicista poétikai hagyomány újjáéledése okán, visszatért e formai hagyományhoz. 1935-ben kilenc, 1936-ban két szonettet írt, majd az utolsó évben megírta a hét szonettből álló *Hazám*-ciklust. Szabolcsi Miklós meglátása szerint az 1935-ös szonettek első darabjai (az *Osztás után*, a *Modern szonett* és a [*Leülepszik...*]) „mintegy *A Koszmosz éneke* kései folytatásaként is, inkább a forma hetyke, játékos kipróbálásai voltak, [...] majd az egyre érettebb, egyre megformáltabb és keserűbb szonettek sora” következett. (SZABOLCSI, i. m., 630.) A monográfus által jelzett tematikus, motivikus, illetve hangnembeli érlelődés vizsgálatára most nem térünk ki, helyette a költőnek a formai hagyománnyal, s ezen belül is a rímképlettel való folyamatos kísérletezésének, „újításának” érdemes figyelmet szentelnünk. Az 1935 és 1937 között írt szonettek sorában [*A hullámok lágy tánc...*] kezdetű vers ritmiani szempontból figyelemre méltó helyet foglal el. Míg ugyanis a költő az 1935-ben megírt szonettek esetében a petrcai hagyomány szigorú kötöttségeinek megfelelően az oktavában ölelkező rímeket használ, quartinánként azonos rímekkel (a b b a / a b b a), és a némileg szabadabban kezelhető sextetben (egy kivétellel) összecsendíti a tercínák utolsó sorait (pl. c c d / a a d, c c d / c d d, c c d / e e d stb.), addig [*A hullámok lágy tánc...*]-nak quartináiban a sokkal ritkább (inkább az angol szonettformára jellemző) eltérő rímekből felépített keresztrimes szerkezettel él (a b a b / c d c d), és a tercínák utolsó sorai helyett a 9. és a 13. sort rímelteti egymással (e f f / g e g). (Megjegyzendő, hogy József Attila több mint hatvan szonettje között keresztrimes quartínákra – [*A hullámok lágy tánc...*]-n kívül – még hétben, a tercínák utolsó sorainak rímtelenségére pedig ezek közül ötben találunk példát. E versei azonban mind

A vers progresszív, előreható ritmikáját, melyet az 1., a 3. és a 4. sor tiszta hangrendűsége alapoz meg, a 2. sor „vegyes” jellege mindjárt a vers elején megtöri, ám ebben a kivételben nemcsak a ritmikai szabály erősödését, de újabb jelentéskiemelő, jelentésképző szerepét is felismerhetjük. A palatális dominanciájú sor első három, veláris hangrendű szótagja ugyanis a szintaktikai és ritmikai határok egybe nem esését jelzi. A névelővel ellátott „lombok” szó ugyanis értelmileg inkább az első sor szintaktikai egységéhez tartozik, de a versen végigvonuló palato-veláris elkülönülés által is felerősített sorátvetés folytán a 2. sor elejére kerül („A hullámok lágy tánca s odaát / a lombok”). Meg kell jegyezni azonban, hogy értelmi szempontból inkább az első sor végén álló szókapcsolat („s odaát”) az, amely elé sortörés kíváncskodna, vagyis átvetés helyett inkább hátravetésről beszélhetünk. Ám így vagy úgy, a palato-veláris ritmustörés, illetve az enjambement révén érzékelhetővé válik a nyelv természetes (értelmi) és költői tagolásának feszültsége.

E feszültség azután a sorozatos soráthajlások révén nemcsak az első két sorra, de (a 6-7. sorok határát kivéve), a József Attila által hangsúlyozott „szemléleti egész” költői megteremtése jegyében mindkét quartinára továbbterjed. Hiszen az első két szakasz témája nem más, mint az egymásba átérő, átfolyó természeti mozgások, majd az ezek hatására, mintegy folyományaként létrejövő érzelem-mozgások megjelenítése, melynek szóképeken keresztüli vizualizálása nem részesíthet teljes, élményszerű esztétikai tapasztalatban. Ezzel szemben a palato-veláris sorok ritmikus változtatása hangzóvá teszi az elemek táncos, játékos ide-oda mozgását, az enjambement pedig a sorok összemosása, a sorhatárok likviddé tétele révén kelti fel a természeti és lelki folyamatok egyidejűségének, egymásba-hatoló folytonosságának illúzióját.²⁰⁷

Az átkötés esztétikai hatása, kifejezőereje még nagyobb, ha a sorvégi és a sor eleji szavak úgy kapcsolódnak egymáshoz, hogy az értelmileg összetartozó, de ritmikailag kettészelt szószerkezetek jelentése metaforikusan vagy mimetikusan le is képezi ezt a

1922-ben keletkeztek.) Az 1936-os másik, *Herz Henrik Őméltóságának* címzett szonettjében visszatér a hagyományos, '35-ben is alkalmazott formához, míg a *Hazám* szonettjeit ismét keresztirimes, de azonos rímekből felépülő quartinárból és többnyire az utolsó sorokat összecsendítő tercinárból építi fel. Mindezekből következik, hogy [*A hullámok lágy tánca...*] József Attila kései szonettjeinek – a végrimképletek tekintetében – a leginkább formabontó darabja. Ám „szabálytalanságait” pusztán kísérletezésnek nevezni, az életműnek ebben a szakaszában, indokolatlan és meglehetősen semmitmondó volna.

²⁰⁷ A kontinuitás esztétikai tapasztalata a hangzó utánmondásban is érzékeltethető, ha a soráthajlásoknál az interpretáló (fel)olvasó vagy a szavaló csak minimális szünetintónációval él.

dialektikát, az elszakított, de összetartozó elemek egymást-hívását. Jó példa erre a 3-4. sor enjambement-ja („csillagok raját / hivaták”), vagy a 2-3. sor áthajlása („az éjjelt / lassudan hozták”), ahol a „lassudan hozás” is érzékivé válik azáltal, hogy a módhatározó a tárgy és az állítmány közé ékelődve, mintegy lelassítja az éjjel megérkezését. Különösen plastikus az 5-6. sor átvétele („az érzelmek is csendesen / mozdulnak”), ahol a csendes mozdulást a sorvégen tartott lélegzetvételnél csend érzékelteti. Végül a 7-8. sor enjambement-ja („emlékezés visszfénye, szerelem / hatalma ring”) is értelmezhető metaforikusan. A szerelem hatalmának ringó, vagyis ütemes ide-oda mozgása ugyanis a 8. sor elejére átvett szó („hatalma”) helyzetét és mozgását is láttatja, amennyiben az értelmileg a 7. sorhoz („ide”), ritmikailag viszont a 8.-hoz („oda”) tartozik, s így sajátosan ingó-lengő, köztes helyzetben van.

Láthattuk, hogy az első két szakasz enjambement-jai (szám szerint öt) mind kapcsolatban állnak a versen végigvonuló tánc-motívummal. A szintaktikailag összetartozó egységek (mondatok és tagmondatok), melyek az átvételek hatására a ritmikai egységek (verssor) határán megtörnek, minden esetben a táncolók összetartozását vagy táncuk folytonosságát fejezik ki. Az áthajlások (2., 3. és 5. sor) és hátravetések (1. és 7. sor) hatására vagy a „táncosok” (a hullámok, aombok, az éjjel és a csillagok) szakadnak el rövid időre egymástól, vagy együttmozgásuk folyamata jut el valamilyen, általában a tánc megkezdésének határpontjáig („az éjjelt / lassudan hozták s csillagok raját / hivaták reszketni”, „az érzelmek is csendesen / mozdulnak”). Vagyis a tánc-metáforához kötött enjambement-ok maguk is a táncnak mint olyannak a megérzékítői. A szószerkezetek úgy fonódnak, hajolnak át egymásba, mint a táncoló párok, s úgy törnek meg a versritmuson, akárcsak a tánc a zenei váltások ritmusán. A tudati tapasztalatformák (emlékezés, érzelmek) és érzékileg hozzáférhető létezők (testek, képek) egymásból való kikülöníthetetlenségének tapasztalatát a soráthajlás retorikai eszköze alapozza meg, hasonlóképpen Paul de Man híres, *Szemiológia és retorikabeli példájához*, ahol a Yeats-vers utolsó sorának költői kérdése idézi elő rész és egész, illetve figurális és szó szerinti olvasat szétválaszthatatlanságát.²⁰⁸

²⁰⁸ Vö. Paul de Man, *Szemiológia és retorika* = Uő, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Budapest, Magvető, 2006, 22-24.

Mindezek alapján elmondható, hogy a soráthajlás sajátos retorikai jelenség. Olyan hiány, melynek nyomszerű (látható)²⁰⁹ és zajszerű (hallható) jeleit a szöveg a megszüntetve megőrzés módján egyaránt magán visel(het)i, s amely képes a legkülönbébb térbeli (pl. távolságot, messzeséget, magasságot vagy szakítást),²¹⁰ időbeli (pl. szukcesszivitást vagy szimultaneitást) és kinezikus²¹¹ (pl. egymásba átfolyó mozgást) viszonyokat is érzékeltetni, sőt hiányként „teret nyit” a metaforikus jelentésképzés számára is. Ilyen alapon a nyelv „képiségenek” (szóképi és írásképi értelemben egyaránt) és a hangzás aurájának mediális transzfereit egymásra vetítő enjambement, sajátos hiátusszerűsége ellenére a poétikai funkciót vagy „költőiséget” színre vivő, önprezentációs alakzatnak nevezhető.²¹²

Az áthajlásról szóló rövid kitérő után egy megjegyzés erejéig még vissza kell kanyarodnunk a vers palato-veláris „hangszerelésének” vizsgálatához. Ezúttal azonban nem ritmikai aspektusból, hanem a vershangzás felől reflektáljuk a magas-mély hangrendűség szabályosságait. Az első verssor tökéletes hangrendi tisztasága (a sor mind a tíz szótagja veláris) a versben még egyszer, a kizárólag magas hangrendű vokálisokat tartalmazó 7. sorban valósul meg újra, ismételten a vers kulcsmetaforájára („emlékezés visszfénye, szerelem”) irányítva ezzel az olvasó figyelmét. A sor azonban nemcsak azért figyelemre méltó, mert magánhangzói azonos hangrendűek, de a közepén álló /i/ kivételével csak /e/ és /é/ hangokból épül fel. Akárcsak a 9. sor („Én nem értem, csak érzem az egészet”), melynek /e/ és /é/ hangjai közé mindössze két, hangsúly nélküli veláris („csak”, „az”) vegyül.

²⁰⁹ A vers 1., 2., 3., 5. és 7. sorának végét és a következő sorok elejét „fedő” soráthajlások a vizsgált József Attila-versben tipográfiailag is jelöltek. A jelölés azonban ennél az alakzatnál sajátos módon a jelölétlenségben, a szekvenciázáró vessző, illetve pont hiányában „manifestálódik”.

²¹⁰ FÓNAGY, *i. m.*, 203.

²¹¹ Fónagy Iván az enjambement jelenségét vizsgálva számos mozgás- és mozdulatfestő áthajlás-típust sorol fel példákkal kiegészítve. Vö. FÓNAGY, *i. m.*, 161-174.

²¹² A „költőiségnek” vagy poétikai funkciónak a képiség, illetve a hangzás médiumaiban történő önprezentációjáról bővebben lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben* = Uő, *Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*, Budapest–Pozsony, Kalligram, 2007, 13-54.

4. Hangszimbolika vagy hangzásmetafora?

Mielőtt azonban e két sor részletes, a versjelentéssel is szoros összefüggésben álló vizsgálatára rátérnénk, egy általánosabb jellegű megállapítást kell tennünk. Ezek szerint, bár [*A hullámok lágy táncá...*]-nak precíz auditív megformáltsága, a vershangzásnak a témával és a vers hangulatával összhangban álló, a magán- és a mássalhangzókra egyaránt kiterjedő kidolgozottsága nagyfokú alkotói tudatosságról és következetességről tanúskodik, az életműnek erről a darabjáról a szakirodalom szinte teljesen megelégedett, s csupán egy, a költő motívumrendszerét vizsgáló monográfia tárgyalja, az is igen röviden.²¹³ A szerző a csillag-motívum szerepének vizsgálatából kiindulva jut el a szonetthez, de elemzése valójában jóval inkább a vers zenei hangzásvilágával foglalkozik.

A „zene mögött” felzúgó „örök erdő”, zengést asszociáló „z” alliterációjával feltámaszthatja az egész szonettben uralkodó, alapvetően zenei hangzások lágy táncát, az egymást váltó, lágyan összefogódzó hangzók visszatéréseit. Kezdetben mindjárt a közismerten erősen zenei, laterális „l” lengedezése fogad bennünket. [...] Később az „érzelmek” „mozdulnak”, s az „emlékezés” visszaverődéseként a „szerelem hatalma” bűvöl. Felfokozzák ezt a lebegő hatást a nazálisok hintázásukkal (hullámok, tánca, lombok, gyenge, reszketni, érzelmek, csendesen mozdulnak *benn* a szívben, ringatóan, emlékezés, szerelem hatalma ring, mint a nagy víz a tóban; *Én nem értem, érzem, tangót jár a lány, a számító; s végül is: némán, hiszen, természet, zene mögött*). A könnyűséget, súlytalanságot idézik a leheletként képzett „h”-k és „j”-k (hullámok, hozták, hívták; – majd: – hatalma, hiszen, illetve: lejtése, éjjelt, ráját, széjjel, jár). Az első sorok hangzós „á”-i (hullámok, lágy, tánca, odaát, ráját, hívták) csak a befejezést megelőzően találhatók meg újra (jár, lány, számító, nyári, némán, ráér). Helyüket átadják az utolsó sor hangsúlyossá váló „ö”-inek (mögött, örök, erdő). A csillagokat visszacsengető csendesen, a „szívben” szóra válaszoló „szerelem” reszketés és emlékezés „visszfénye” szomszédságában, akárcsak az „éjjelt”, „széjjel”, „ézelmek”, „emlékezés” fénye, az „*Én nem értem, csak érzem az egészet*” kijelentés és ráfelelő „némán” ráérő „természet” az „é”-k és zizegő, sziszegő hangok elszaporodásával a ki is mondott ringás mesteri verszenéjét teremti meg.²¹⁴

Mint látható, az elemzés jobbára a hangok „alkatán”, illetve esztétikai hatásán alapuló imitációs elmélet gyakorlatát követi. E meglehetősen ingatag lábakon álló „hangszimbolika” alkalmazásának lényege, hogy általában nem magukból a hangokból (hiszen ez nem volna lehetséges), hanem vagy inverz módon, a vers tartalmi, hangulati

²¹³ SZÉLES Klára, „... minden szervem óra”. *József Attila költői motívumrendszeréről*, Budapest, Magvető, 1980, 180-183.

²¹⁴ *I. m.*, 180-183.

kontextusaiból következtet az egyes, az adott szövegrészben sűrűn előforduló hangzócsoport „jelentésárnyalataira”, vagy az átlagon felül halmozott fonémaosztály „jelentéseinek” egységesítése érdekében olyan versen kívüli, kvázi-hangfestő szavakkal jellemzi a sokszor visszatérő hangokat, melyek – az implicit előfeltevés szerint – önmagukban, mintegy a hangok metaforáiként bizonyítanak jelentés és hangalak szerves viszonyát („a laterális »l« lengedezése”, „a nazálisok hintázásukkal”, „a leheletként képzett »h«-k”, „a csillagokat visszacsengető csendesen” stb.).

A jelenséggel a *Nyelvészet és poétika* második felében Jakobson is foglalkozik, érvei azonban e néhány oldalas szövegrészben nem nevezhetők igazán meggyőzőnek. Bár felhívja rá a figyelmet, hogy a hangszimbolika nemcsak a költészetben érvényesül, de ez az egyetlen „olyan tartomány, ahol a hangzás és jelentés közötti belső kapcsolat lappangóból nyílttá válik, és nagyon érezhetően és nyomatékosan jut kifejezésre”,²¹⁵ példait ennek ellenére mégsem a „költészet grammatikájából”, hanem a „grammatika költészetéből”, vagyis a köznyelvből veszi.²¹⁶ Ezzel szemben közvetlenül az idézett szövegrész²¹⁷ előtt és után Edgar Allan Poe-tól és Shakespeare-től hozott költői példák sorakoznak, s ezeken a helyeken a hangszimbolika helyett túlnyomórészt a poétikai funkció szűkebb fogalmáról, illetve annak mestertrópusáról, a paronomáziáról esik szó.²¹⁸ Ezek az azóta iskolapéldákká vált mikroelemzések arról tanúskodnak, hogy a szekvenciálisan kiterjedtebb hangkapcsolat-ismétlődések versbeli egymásra-vonakoztatottságából, vagyis a kombináció tengelyére vetített egyenértékűségekből könnyebben vonhatunk le szemantikai következtetéseket, mint az egyes hangok domináns ismétlődéseiből. Jakobsonnak a hangzásmetaforáról tett megállapításai utólagosan csak annyival egészíthetők ki, hogy nála a terminus nemcsak a szűk értelemben vett paronomáziát,²¹⁹ de a módosított hangzórendű hangcsoport-ismétlődéseket, sőt az anagrammát, illetve annak egyik alejét, a palindrómát is fedi. Idézeteit interpretálva

²¹⁵ JAKOBSON, *i. m.*, 266.

²¹⁶ A *nappal* és az *éjszaka* szavak orosz, illetve francia megfelelőiben vizsgálja a magán- és mássalhangzók fonológiai sajátosságait.

²¹⁷ JAKOBSON, *i. m.*, 266-269.

²¹⁸ *I. m.*, 263-266., 270-273.

²¹⁹ Retorikák szócikként a paronomázia a hasonló hangzású, de eltérő jelentésű szavak összekapcsolását jelenti. „Die *anominatio* »Paronomasie« ist ein (pseudo-)etymologisches Spiel mit der Geringfügigkeit der lautlichen Änderung einerseits und der interessanten Bedeutungsspanne, die durch die lautliche Änderung hergestellt wird, anderseits.” Heinrich LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart, Steiner, 1990, 322. (§637.)

ugyanis nemcsak a „the pallid bust of Pallas” vagy a „Brutus-brutish” ekvivalenciapárokat nevezi paronomáziának, de Shelley verssorát („Sculptured on alabaster obelisk”), illetve *A holló* utolsó szakaszának alliterációit is, melyek a kutató szerint „paronomáziás láncot alkotnak”²²⁰ („still is sitting, still is sitting”). Sőt, ugyanezt a megnevezést alkalmazza a refrénekben egymással érintkező *Raven-never* (részleges) palindrómára is:

A félelmetes vendég soha véget nem érő látogatását egy részben megfordított, szellemes paronomázia-lánc fejezi ki, amelyet elvárhatunk a visszapergető, visszafelé haladó „modus operandi” olyan tudatos kísérletezőjétől, a „hátrafelé-írás” olyan mesterétől, mint Edgar Allen Poe. Ennek a záróversszaknak első sorában a zord *never* [soha] refrén szóval érintkező *raven* [holló] még egyszer megjelenik, mint ennek a *never*-nek megtestesült tükörképe: /n.v.r./ – /r.v.n./. Csattanós paronomáziák kötik össze egymással az örökkévaló kétségbeesésnek mindkét jelképét [...].²²¹

Ezzel a szempontrendszerrel kell tehát a vershez visszatérnünk, ha vershangzás és jelentés valódi kapcsolatára vagyunk kíváncsiak. Az első és a második versszak metaforikus (tánc) és hangrendi (palato-veláris) úton megvalósuló kontaminációját, mozgásos összevegyülését korábban már érintettük. Ugyanezt a viszonyt, tehát a külső táj egyes elemei (hullámok, lombok, csillagok) között, illetve a külső és a belső, lelki táj között fennálló paralelizmust azonban hangkapcsolat-ismétlődések is kiemelik. Ennek egyik első példája a 2. sor hangzatos paronomáziája („lejtése az éjjelt”), vagyis az a jelenség, hogy a *lejtése* szó fonikus komponensei /l.e.j.t.é./ az *éjjelt* szóalakban megismétlődnek /é.j.e.l.t./, ilyen módon is hangsúlyozva a különböző természeti tárgyak és jelenségek (a lombok és az éjjel) egymástól elválaszthatatlan, szoros versbeli összetartozását és a ritmikus mozgásban, táncban való eggyé válását.²²² A *lejtés* akusztikus elemei a csillagok mozgására vonatkozó határozószó (*széjjel*) révén még egyszer megismétlődnek a strófa végén, egyértelműsítve ezzel, hogy az elemek össztáncához, ha lassan, fokozatosan is, de a horizont minden síkja csatlakozik. A víz

²²⁰ JAKOBSON, i. m., 265.

²²¹ I. m., 265. A tágabb, jakobsoni értelemben vett paronomázia eseteivel találkozhatunk *A nyelv működésben* című tanulmányban is. Vö. Roman JAKOBSON, *A nyelv működésben*, ford. ALBERT Sándor = Uő, *A költészet grammatikája*, vál., szerk. FÖNAGY Iván–SZÉPE György, Budapest, Gondolat, 1982, 142-161.

²²² E költői ekvivalencia létrehozásának intencionáltságát sejteti az a tény, hogy a ceruzával írt fogalmazványon a 2. sor korábbi szövegváltozatának („a lombok gyenge lejtése az estét”) utolsó, „estét” szavát József Attila „éjjelt”-re javította. (A filológiai részleteket a legújabb kritikai kiadás közli: *József Attila összes versei II (1927-1937)*, közléteszi STOLL Béla, Budapest, Balassi, 2005, 342.)

(*hullámok*) a földnek (*lombok*), az pedig az égnek (*csillagok*) adja át a „ kozmikus” lendületet, amely minden testben másféle, mégsem teljesen különböző mozgásformát idéz elő. „A hullámok lágy táncában”, „aombok gyenge lejtésében” és a „csillagok rezgésében” egyaránt valamilyen kis intenzitású és hatósugarú, sehová nem tartó, játékos le-föl, illetve ide-oda mozgás valósul meg.

5. A „dolgozserú” szavak anagrammatikus „emlékezete”

A makrokozmoszt jellemző tánc-metáforika – korábban már megfigyelhettük – a mikrokozmoszt színre vivő második versszakban is folytatódik, majd a harmadik strófa „igazi” (emberek járta) táncával válik teljes körűvé. A második szakasz hasonlatának két eleme, a szívben ringatóan mozduló érzelmek és a tóban ringó nagy víz analogikus kapcsolatát szintén egy paronomasztikus viszony teszi „hallhatóvá”, amennyiben a 6. sor *ringatóan* szavának hangalakja a 8. sorban, megszakított formában ugyan, de maradéktalanul visszatér (*„ring ... a tóban”*). Hogy ez a „tánc”, vagyis az emlékezés által megidézett, múltból előhívott érzelmek táncá milyen szoros kapcsolatban van a jelenben szemlélt, a beszélő jelenlétében („Itt”) zajló táncos eseménnyel, arra egy anagrammatikus ismétlődés világít rá. A lírai én *itt-és-most*-ját jelölő 10. sor első két szava („Itt tangót”) ugyanis módosított betűrendben [i.a.n.g.ó.t.] megismétli a 6. és a 8. sor szó-motívumainak („ringató”) grafemikus összetevőit [i.n.g.a.t.ó]. Ez a textuálisan távoli szóalakok közt létrejövő, s éppen ezért a hangzás szintjén nehezen érzékelhető, inskripciószerűen mégis „jelenlévő” kapcsolat az „Itt tangót járó” fiatalok mozgását metaforikus érintkezésbe hozza a szívben ringatóan mozduló érzelmekkel és a mozgást előidéző emlékezéssel, vagyis bergsoni értelemben a testet a lélekkel. Bergson koncepciója szerint ugyanis:

A múlt a lélek, a jelen a test: az emlékezés a lélek hatása a testre. Az idegrendszer mozgása nem előidézője az emlékeknek, hanem hatása, folytatója, mely továbbfolytatódva testünk mozgásában (cselekedetben) végződik. [...] De hogyan hat a lélek a testre, a múlt a jelenre, ha lényegileg különböző dolgok? Nem annyira lényegileg különbözők, mint eddig feltűnt: mindkettő mozgás, csak más ritmusú [...] a lélek új ritmust kapott mozgások gyűjteménye, melyek egyéb rendes ritmusú mozgásokra (testem mozgásaira) folytonos hatással vannak, s azokat rendes útkjából kitérítik.²²³

²²³ BABITS Mihály, *Bergson filozófiája* = Uő, *Tanulmányok, esszék*, Budapest, Kortárs, 2005, 41.

Bergson elmélete szerint tehát a múlt, vagyis az emlékek nem a testben, hanem a lélekben (József Attila versében a „szívben”) vannak, és az emlékezés, vagyis a mozgásba (tenzióba) jött múlt úgy hat a jelenben mozgó testre, hogy átadva neki ritmusából, kitéríti azt rendes útjából. Ilyen kitérített mozgás maga a tánc is, mely nem törekszik célirányosan valami felé, hiszen célját magában rejt. A vers beszélőjéről ugyan nem derül ki, hogy részt vesz-e a táncban, de arról értesülünk, hogy maga körül és magában mindenhol ritmust, mozgást, táncot érzékel. Az „én” és az „ők” egymástól való, többszöri, kategorikus elhatárolása („Igy ők”, „Én nem értem...”, „Itt tangót jár a sok lány és fiu”) arra látszik utalni, hogy a versben megszólaló *én* – szemben a természettel és a többi jelenlévővel – pillanatnyilag nem végez külső, testi mozgást, mert éppen az emlékekbe merülés köztes, statikus, meditatív helyzetében van. Tudjuk azonban, hogy ezt a kontemplatív, nyugalmi állapotot hamarosan mozgás váltja fel, melynek „ritmusát” részben a megtalált múlt adja majd. Ugyanígy e folyamat fordítottja is elképzelhető, vagyis hogy az egykori szerelemérzet tapasztalás-jelenének volt része a táncszerű együtt-ringás, s hogy a visszfényként ható emlékezés most a környező világ más testeiről (pl. a táncoló párokéiról) „visszaverődve” egységes, ritmusos táncként teszi érzékletessé az érzelmek mozgását. A folyamat reverzibilitása azonban még jobban érthető, ha újra megvizsgáljuk az anagrammatikus transzformációban rejlő metaforát. Ha az „Itt tangót jár a sok lány és fiu” kijelentés első két szavát („Itt tangót”) a *jelen* és a *tánc* indexeinek tekintjük, míg a második versszak „ringatóan” szava a „múlt vizén” való ringatózásra, az emlékezésre utal, akkor elmondható, hogy a jelen táncában (és minden mozdulatában) emléknymókként ott van a múlt is, bár jelenléte legtöbbször nem érzékelhető, virtuális csupán. És fordítva, a múltnak egy jelenbeli észleletre van szüksége ahhoz, hogy aktivizálódjon, de korántsem vált ki minden percepció emlékezést. Deleuze aforizmája – mely szerint „Az emlékmарadványok az élet metaforái, a metaforák a művészet emlékmарadványai” – a költői nyelvben emléknymokokat hagyó, anagrammatikusan egymásra „visszaemlékező” szavak metaforikus kapcsolatát illetően is találónak bizonyul.

Mielőtt rátérnénk a szavakban őrzött emléknymok, illetve emlékmарadványok jelenségének legfőbb versbeli példájára, érdemes röviden összefoglalni a tánc motívumával kapcsolatos eddigi megállapításainkat. A tánc, mely kezdetől fogva a vers kiemelt témájaként szerepelt, a mű tropologikus és figurális szerveződésében témából központi metaforává, végső soron pedig magának a versnek a metaforájává vált. A költői

szöveg a jelentésképzés számos szintjén, tehát a referencia, a metalepszisek, a metaforák, a palato-veláris ritmus, a soráthajlások, de még a paronomasztikus és anagrammatikus nyelvi működések által is vagy a ritmikus ide-oda mozgást, vagy az egymásba fonódás és egymás felé hajlás mozdulatait vitte színre. A látvány, a ritmikus mozgás és a zene összehatását, melyek a vers esztétikai tapasztalatában érzékletessé váltak, a köznap tapasztalatban táncként ismerjük fel. A vers mint tánc metaforáját [*A hullámok lágy tánca...*] költői megnyilatkozásként tárja elénk. Ugyanez a felismerés két évvel később annak a Paul Valérynek az Oxfordi egyetemen tartott diszdoktori előadásában is megjelenik, aki József Attilához hasonlóan költészet és elvont gondolkodás szoros összetartozását hangsúlyozta, s akinek művészetbölcséleti eszmefuttatásai számos ponton párhuzamba állíthatók József Attila esztétikai írásaival. A prózát a járáshoz, a költészetet a tánchoz hasonlító Valérytől idézünk:

Valóban, míg a járás, végre is, eléggé egyhangú és kevésbé tökéletesíthető cselekvés, a tevékenységnek emez új formája, a Tánc képzések, változatok és alakzatok végtelenségét teszi lehetővé. [...] Ez, véleményem szerint több egyszerű hasonlatnál. Lényegi hasonlóságot látok benne. [...] A járás, mint a próza, határozott tárgyat szemel ki magának. Olyan cselekvés, amely valami felé irányul, amit elérni célunk. [...] A tánc az egészen más dolog. Nyilván az is cselekvések rendszere, csak hogy olyanoké, melyeknek célja magukban rejlik. Az nem igyekszik sehová. Ha nyomom követ valamely tárgyat, az csupán képzelt tárgy, egy állapot, elragadtatás, egy virág jelenése, az életnek valamely véglete, egy mosoly – mely végzetül annak az arcán jelenik meg, aki az üres térből kikényszerítette.

Tehát nem valamely határozott művelet végrehajtásáról van szó, (melynek célja ott van valahol a környező világban), hanem nagyon is valamely *állapot* létrehozásáról és lelkes fenntartásáról időbeli mozgás által, mely a térben mehet végbe; oly mozgás által, melyet teljességgel nem érdekel a nézet, de mely hallható ritmusokon buzdul és rendeződik el.

De bármennyire is különbözzék ez a tánc a járástól, jegyezzük meg azt a végtelenül egyszerű megfigyelést, hogy ugyanazokat a szerveket, ugyanazokat a csontokat és izmokat használja, mint ezek, csak másként csoportosítva és másként ösztönözve.

S itt illeszthetjük össze újból a prózát és a költészetet a maguk ellentétében. Próza és költészet egyazon szavakat használják, egyazon mondattant, egyazon formákat és egyazon hangzást vagy csengést, csak hogy másként csoportosítva és másképp ösztönözve.²²⁴

²²⁴ Paul VALÉRY, *Költészet és elvont gondolkodás. (Diszdoktori előadás az Oxford-i egyetemen, 1938.) = Paul Valéry versei és oxfordi előadása a költészetéről*, ford. SOMLYÓ György, Budapest, Rose, 1946, 91-93.

Ezt a prózanyelvtől (és a köznapi, használt nyelvtől) eltérő csoportosítást figyelhetjük meg a vers másik központi metaforájának, az *emlékezésnek* az esetében is. Az „emlékezés visszfénye, szerelem” sorral az elemzés folyamán már többször foglalkoztunk, utoljára a palato-veláris ritmus kapcsán említettük, mint a hangzás révén többszörösen kiemelt szöveghelyet. A sor figyelemfelkeltő szerepét nemcsak hangrendi tisztaságának (kizárólag magas hangrendű vokálisokat tartalmaz), de a magánhangzók tekintetében tapasztalható szinte teljes egyneműségének is köszönheti. A sorban, eltekintve a közepén lévő /i/-től, mindössze kétféle, egymástól csak kis mértékben (nyelvállás és időtartam szempontjából) eltérő artikulációjú palatális (/e/ és /é/) szerepel: /e.é.e.é.i.é.e.e.e.e./.

A sort középen, tengelyesen megtörő /i/ annak a „visszfény” szónak az alkotóeleme, amely már nemcsak pozíciója alapján, de metaforikus értelmében is tengelynek, sőt tükörtengelynek bizonyul. Ennek oka, hogy a 7. sorban található, ’fényvisszaverés’, illetve ’visszatükörzés’ jelentésű szó első morfémája (*vissz-*) mintegy magán keresztül tükrözteti a 6. sor *szív* és a 8. sor *víz* szavát, alakilag is leképezve ezzel saját jelentését, s feltárva a *szív* és *víz* szavak tükörszimmetrikus, palindróm felépítését. Vagyis költői értelemben az „emlékezés visszfénye” a *szívet*, s vele együtt a benne ringatózó érzelmeket (a szerelem hatalmát) *víz*ként „veri vissza”, ahhoz hasonlóként látatja. Így a *szív* / *vissz-* / *víz* paronomázia-lánc figurális módon reduplikálja a második versszak hasonlatát, miközben aktivizálja az emlékezés metaforájának egy jelentésmozzanatát.²²⁵ Azt tudniillik, hogy az emlékezés, az emlékező tudat nem az elraktározott egykori események rekonstrukcióját, hanem a virtuálisan mindig jelen lévő múlt újrakonstruálását végzi el.²²⁶ A szerelem érzését, mely egykor testre és lélekre, érzékekre és tudatra egyaránt hatással volt, az emlékezés képként, illetve ritmikus mozgásként realizálja.

²²⁵ A *víz-szív* palindróm szerkezetű anagrammája József Attila egy másik kései versében, a *Rejtelmekben* is a szövegbeli trópusképzés generátorává válik. Vö. HORVÁTH Kornélia, *Versnyelv és műfajváltás József Attila Rejtelmek című versében = Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, szerk. KABDEBŐ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő–KULCSÁR SZABÓ Zoltán–MENYHÉRT Anna, Budapest, Anonymus, 2001, 149–150.

²²⁶ Az emlékezés fenomenológiájával, mely az olvasó számára a vers központi metaforáján keresztül bomlik ki, az az Edmund Husserl is behatóan foglalkozott, akinek filozófiai szempontjait és megfontolásait – Bergsonéihoz hasonlóan – szintén tekintetbe vette, sőt részben követte és fel is használta József Attila az *Ihlet és nemzet* (és az ugyanezen főcím alá foglalt elméleti töredékek) megírásakor. Husserl a szemléleti megjelenítések fenomenológiájával kapcsolatos, 1918-as szövegeiben a visszaemlékezést szemléletes, bár nem valósan, csupán „megtapasztalóan adó tudatként” jellemzi, mely a jelenlévő valóság egy módusát, egy észleletszerűen konstituált valóságot produkál. Vö. EDMUND HUSSERL, *Adalékok a szemléletekről és modusaikról szóló tanításhoz*, Athenaeum 1993. I. 4., 5–7.

A befogadói észlelhetőség tekintetében a *szív* / *vissz-* / *víz* alakzat-lánc egyaránt felfogható „visszfényként” és „visszhangként”, retorikai értelemben palindrómaként és paronimáziaként is, mert érzékelése a szóalakok viszonylagos közelsége okán mind optikai, mind pedig akusztikai úton végbe mehet.²²⁷ Sőt, a „szív” és a „víz” szavak „hibás” helyesírása mögött az erre vonatkozó költői intenciót is feltételezhetjük. Hiszen, bár verstani szempontból nem jelentett volna eltérést, ha a 6. sor „szívben” szavát a magyar helyesírás szabályainak megfelelően hosszú [i]-vel írja, a költő mégis rövid [i]-t használt²²⁸; a „víz” szót pedig, noha a helyesírás és a *metrum*²²⁹ is így kívánta volna, mégis „víz”-nek írta.²³⁰

A *visszfény* és az *emlékezés* szavak nemcsak szintaktikailag, de metaforikus értelemben is szorosan összetartoznak, sőt, mint látni fogjuk, autoreferens szómotívumként sem választhatók el egymástól. Az *emlékezés* ugyanis elsődleges, referenciális értelemben a lírai én tevékenységére, az egykori érzelmek csendes mozgásba hozására, megidőzésére vonatkozik. Ám az érzelmekre való emlékezés nemcsak a vers beszélőjében, a szerelem hatalmának újbóli átélése révén, de a befogadót érintően, figurális módon is végbemegy, amennyiben az *érzelmek* szóalak grafemikus elemeit az *emlékezés* szóforma anagrammatikus emlényomként, inskripciószerűen őrzi: [é.z.e.l.m.e.k.] – [e.m.l.é.k.e.z.]. Másként fogalmazva, az *emlékezés* szó önreferens nyelvi jelként maga is „emlékezik”, megismételve ezzel a lírai alany tevékenységét. A szövest anyagiságába zárt emlékezet aktivizálásához azonban a vers nem nélkülözheti az olvasói reflexiót. József Attilát idézve:

²²⁷ Az említetteken kívül a „visszfény” szó kontextusa (nagy víz, tó) és hangzása révén egy ál-etimologikus, paronimiaszerű jelentéstulajdonítást is létrehívhat a befogadói tudatban, mely a visszfényt (helytelenül) vízfényként, tükörként megcsillanó vízfelületként látatja. E metaforikus értelemben vett tükörfelület mentén megy végbe azután a -*szív*- és a -*víz*- chiasztikus egymásravetítése, mely már korábban, a második versszak hasonlatában is lezajlott. Az ellentétező párhuzamosság a *szív* és a *víz* között a hasonlatban az által jött létre, hogy a hasonló szerkezetű gondolat sorokban az alanyi és helyhatározói szerepek felcserélődtek („érzelmek [...] a *szív*ben” – „a nagy *víz* a tóban”).

²²⁸ A magánhangzó után álló két mássalhangzó miatt a verstani szótag mindenképpen hosszúnak számít.

²²⁹ A domináns jambikus sorba éppen a „nagy víz” szintagma vegyít anaklázist (ellentétes lejtésirányú verslábát, vagyis trocheust): U – | U – | – – | – U | – – | U

²³⁰ József Attila helyesírásának arra az anomáliájára, hogy sokszor kézírással is az írógépe hosszú ékezetek nélküli írásmódját követi, Tverdota György hívta fel a figyelmemet.

A költeményt, a valóságosat, melyet a nyomtatott betűjel, a szavakká formált anyagi hangok zörejrendszere egyszerre idéz fel a szívben és az elmében, a tudattalanban meg a tudatban, költő és olvasó együtt alkotják.²³¹

Mindezek alapján elmondható, hogy az „emlékezés visszfénye” szintagma a jakobsoni értelemben vett „költőiség” eminens példája. Itt és a vers számos szöveghelyén a szót valóban szónak érezzük,²³² mert egyszerre találkozunk referenciális és metaforikus jelentéseivel, illetve az olvasói reflexióban jelentéssé tett materialitásával, s ezek színre vitt, mesteri összjátékával.

6. A „zene mögötti zúgás” – az autoreferens és a metapoétikai olvasat lehetőségei

József Attilának a szó dologiságával, írott és/vagy hangzó anyagszerűségével, illetve alakításának költői gyakorlatával kapcsolatos nézeteit a Kosztolányi-kritika elemző szöveghelyein kívül egy, a vers keletkezésével közel egy időben, a Gyömrői-féle terápia idején elhangozhatott (a *Bevezető*ben már idézett) szóbeli nyilatkozatból is megismerhetjük. A költő szavait egykori analitikusnője idézte fel egy interjúban:

Azt nem lehet elmondani, hogyan közölt dolgokat. Mindent vissza kellett fordítani. De néha hallatlanul érdekeseket mondott. [...] ha az ember dolgozott skizofréniával, akkor nem lehet nem észrevenni, hogy a nyelvnek, a szónak, a beszédnek milyen más kvalitása van náluk, mint a mi számunkra. Attilánál is észrevettem, hogy szinte köpi a szót, eszi a szót. *A szó az egy materiális dolog*, egészen másképp viszonylik hozzá, mint a normális ember, aki beszél. Valahogy köze van hozzá, úgy *használja a szót, mint egy anyagot*. Egyszer mondott egy gyönyörűt. Azt mondta: „*Veszem a szót, földdobom a levegőbe, ott szétesik és újra megfogom, és akkor valami más.*”²³³

József Attila kijelentése, amellyel Gyömrői Edit páciensének nyelvhez, illetve szavakhoz való viszonyát illusztrálta, a költői nyelvszemlélet és alkotásmód

²³¹ JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső* = *JAÖM* III., 167.

²³² „De miben mutatkozik meg a költőiség? Abban, hogy a szót szónak érezzük, s nem egy megnevezett tárgy egyszerű helyettesítésének, sem pedig érzelmi kitörésnek. Abban, hogy a szavak és szintaxisuk, jelentésük, belső és külső formájuk nem közömbös mutatói a valóságnak, hanem megvan a saját súlyuk és értékük.” Roman JAKOBSON, *Mi a költészet?* ford. ALBERT Sándor = Uő, *A költészet grammatikája*, vál., szerk. FÖNAGY Iván–SZÉPE György, Budapest, Gondolat, 1982, 257.

²³³ VEZÉR Erzsébet, *Megőrzött öreg hangok. Válogatott interjúk*, vál., szerk. EÖRSI István–MARÓTI István, Budapest, PIM, 2004, 183. (kiem. O. S.)

allegóriájaként is értelmezhető. Érzékletesen mutatja be a referenciájától elszakadt és újabb jelentő-jelentett kapcsolatok kialakítására alkalmassá vált szó-jel sajátosságait. Felveti a látható (grafemikus) vagy hallható (fonemikus) elemeire esett nyelvi jelölő materialitásának, vagy az „éterbe” (elmondásra?) került és a „zajszenyezés” következtében módosult költői szó ambiguitásának kérdését.²³⁴ Hogy a „mássá” válás, az új jelentés létrejötte még a „levegőben”, a költői kéz („megfogom”) alakító befolyása előtt, vagy éppen annak következtében jött-e létre, nem tisztázható, hiszen az „újra megfogás” a mássá válásnak nemcsak okaként, de észlelésének feltételeként is elképzelhető. Az eljárás technikai értelemben leginkább egy bűvész mutatványára emlékeztet, melynek során a néző számára eldönthetetlen marad, hogy a szavakkal „dobálózó” személy, vagyis a költő volt-e a varázslat tudatos irányítója, vagy az mintegy magától, a (költői) nyelv teljesítményeként történt meg. Az intencionált vagy véletlenszerű kódolás kérdésén kívül a „keletkező szó” József Attila-i ideája is megidéződhet, amennyiben a kézhez álló, használati funkciójából kikerült „meglévő” szó, új közegén keresztüljutva „mássá”, korábban „nem meglévő”, művészi szóvá alakul.²³⁵

A szó anyagszerű használatát, illetve az elemeire hullott, majd titokzatos módon újrakonstruálódó szó versnyelvi útját már többször végigkövethettük a szöveg szó-jeleit vizsgálva (pl. *ringatóan* → *ring a tóban* → *Itt tangót; szívbén* → *visszfényen* → *viz*; [é.z.e.l.m.e.k.] ← [e.m.l.é.k.e.z.]). Nem szóltunk azonban eddig a vers utolsó strófájáról, melynek interpretációja a grammatikai, illetve a referenciális szint több pontján is akadályba ütközik, illetve széttartóvá válik. Többféleképpen értelmezhető például a 13. sor ellentétező kapcsolatosságot kifejező kötőszavának („De”) szerepe, a „ráér” tranzitív igealak határozói vonzat nélküli használatának jelentése, vagy az „örök erdő” „néma zúgásának” oximoronja.

²³⁴ A zaj üzenetroncsoló befolyásától a költőnek e konkrét megnyilatkozása sem okvetlenül mentes, tekintetbe véve a mediális stációk sokaságát (szóbeli közlés, magnófelvétel, írásos lejegyzés, nyomdai megjelenés), amelyen az üzenet a feladótól az olvasóig keresztülment.

²³⁵ „[...] a szó önmagában is műalkotás, hiszen a szó a műalkotás legkisebb eleme. Másfelől azonban a szó szemlélet, a műalkotás pedig fejtegetéseink szerint nem az. Hogyan lehetséges ez? Úgy, hogy a szó tulajdonképpen csak mint *használt szó*, tehát mint *meglevő szó* szemlélet. [...] ha a szó műalkotás, a használt, meglévő szó pedig nem az, akkor nyilvánvaló, hogy a *nem meglévő szó műalkotás*. Minthogy pedig kifejezésünk szerint nem meglévőről és mégis szóról beszélünk – a *keletkező* szót kell értenünk rajta. Vagyis a szó a *használatban szemlélet, keletkezésében pedig műalkotás*. Így a szó a műalkotásban saját keletkezésének szerepét játssza.” JAÖM III, 94-95. (kiem. O. S.)

Első olvasásra logikusnak tűnik, hogy a 12. sor magyarázó szerepű mondatát („Mert ez itt egy divatos nyári fürdő”) az előző versszak utolsó kijelentésével („Itt tangót jár a sok lány és fiu, / a sok számító, kedves és hiu”) hozzuk összefüggésbe. Egy divatos fürdőhelyen természetes, hogy sok fiatal összegyűlik, táncolnak is, ha úgy hozza a kedvük, s jelenlétük motivációja – személyiségtől, habitustól (pl. számító, kedves, hiú) függően – sokféle lehet. A mondat jelzői szerepű szavai („divatos nyári”) az esemény efemer voltára utalnak, hiszen mind a divat, mind a nyár átmeneti jelenség, s noha időben reprodukálódnak, visszatérésük soha nem teljesen identikus a korábbi megjelenésükkel. Ezzel a múlékonyssággal áll szemben a vers „De” kötőszóval kezdődő utolsó mondatának értelme, mely a táncos esemény szezonális jellegét a „ráérő” természet és az „örök erdő” múlhatatlanságával ellentételez. Az idő – melynek témája lappangó módon végig jelen volt a vers háttérében – a divatos, nyári fürdő vendégei számára kiszabott, véges tapasztalatú, ám egy dehumanizált, személytelen szemlélet számára az örök körforgásban lévő természet ideje végtelen. Az egyszeri esemény és az örök természet különbségét a zene és a némaság ellentétpárja is hangsúlyozza: „De *némán*, hiszen ráér a természet, / a *zene* mögött zug az örök erdő”.

Felmerül a kérdés: mire ér rá a természet? Vagy a vonzat nélküli igealak éppen arra utalna, hogy az örök természet szempontjából a múlt idő irreleváns fogalom? Nem *valamire* ér rá, vagyis nem *valamire* van ideje, csak ideje van, mert nincsen mérhető ideje?

Mielőtt megkísérelnénk bővebb választ adni a kérdés(ek)re, a mondat értelmezésébe be kell vonnunk egy másik, a kombináció tengelyére vetített egyenértékűség elve (ebben az esetben a versritmus és a rím) által kijelölt verssort is, amely nem más, mint a már többször szóba hozott 9. sor: „Én nem értem, csak érzem az egészet”. A lírai ének ezt a ténymegállapító megnyilatkozását ez ideig csak az első két versszakkal kapcsolatban, mint visszautalást értelmeztük. Azonban ha követjük a vers formai sajátosságaiban (is) fellelhető szövegintenciót, észre kell vennünk, hogy ritmus és hangzás egyaránt az utolsó versszakkal hozza összefüggésbe, vagyis előreutalásként tünteti fel a sort. A sorok palato-veláris dominanciája, mely a vers ezen pontjára a keresztrímekkel összhangban szabályosan váltakozott, a 9. sorral véget ér, majd a vegyes hangrendű 10. és 11. sor után, az utolsó versszakban visszatér, de csak dominánsan palatális hangzású sorok formájában. Ennél is erősebb azonban a rímek kijelölő szerepe, amennyiben a két tercina rímképlete (e f f / g e g) egyértelműen kapcsolatba hozza

egymással a 9. és a 13. sort. A kijelentés („Én nem értem, csak érzem az egészet”), melyet ez idáig a mondat második felében található *érzem* szóra koncentrálni, az intuicionista filozófia megközelítése felől értelmeztünk az időbeliség témájának későbbi, 3-4. versszakbeli reflexiója miatt hermeneutikai színezetet (is) nyer. Az „érzem” helyett a figyelem a „nem értem” és az „egészet” szavakra is áttérjed, és a lét értelmére, illetve a jelenvalólét tulajdonképpeni egészlegességére vonatkozó utalásként is felfogható. Az idő hármas dimenziója (múlt, jelen, jövő) a vers során helymeghatározások formájában, az idő térbeliesüléseként bomlik ki. Az emlékek, vagyis a múlt az egykori érelemmel (szerelem) együtt a „szívben” ringatózik, a jelen eseménye „itt” zajlik („*Itt* tangót jár a sok lány és fiú”, „ez *itt* egy divatos nyári fürdő”), a jövő nyitott perspektívája pedig metaforikus helyként, az „örök erdő” képében jelenítődik meg. Heidegger szerint a jelenvalólét térbelisége annak alapszerkezetéből (a „világban-benne-létből”) következik, de egzisztenciálisan csak az időbeliség által lehetséges.²³⁶ Az eredendő idő azonban véges, a jelenvalólét végesen egzisztál, ezért az önmegértés szempontjából a „végtelen idő” képzete csak vulgáris, nem-tulajdonképpeni időmegértést, vagyis meg-nem-értést takar („Én nem értem”).²³⁷ A nem csekély iróniával szemlélt, „kedves” és „hiu” fiatalok láttán, akik a heideggeri értelemben vett reflektálatlan, inautentikus világban-benne-lét reprezentánsaiként is felfoghatók, a beszélő én nem érti, csak (teste révén) érzi, ahogyan a világban van. A megértést, s ennek következtében az önmegértést mint a jelenvalólét vagy egzisztencia létmódját még nem építette ki, de mivel a természet (a környező-világ) vagy a világ „ráér”, a lét értelmére irányuló kérdést bármikor feltehetjük, és bármikor beléphetünk a tulajdonképpeni létmód „hermeneutikai körébe”.

A 9. és 13. sor egymásra-vonatkoztatottsága nemcsak a rím��avak kijelölő funkciója révén, hanem a nyelvi jelölők materiális szintjén is végbemegy. A levegőbe feldobott, elemeire hulló, majd új, más jelentéstani egységgé szervesülő szó József Attila-i metaforája ugyanis ismét elevenné válik a két sor anagrammatikus kapcsolatának felismerésekor. A tiszta rím („egészet” – „természet”) által kijelölt sorvégi szavakon túl a 9. sor *értem* szava is bevonódik a jelentésképzésbe, mivel az *egészet* grafemikus elemkészletével kiegészülve a *természet* szó anagrammáját hozzák létre ([r.t.e.m.]

²³⁶ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Budapest, Osiris, 2001, 423-426. (70. § *A jelenvalólét-szerű térbeliség időbelisége*)

²³⁷ I. m., 374-382. (65. § *Az időbeliség mint a gond ontológiai értelme*)

[é.sz.e.t.] / [t.e.r.m.é.sz.e.t.]). A szavak közötti motivált összefüggést a jelölő szekvenciák viszonylagos (négy sornyi) távolsága miatt nevezzük anagrammatikusnak, de a végrimpozíciónak köszönhetően az alakzat akusztikai fenomenalizálhatóságának lehetőségét, vagyis a paronomázia esetét sem zárhatjuk ki. A „ráérő” természet ilyen módon, metapoétikai értelemben a költői nyelv természetével azonosítható, melynek összefüggéseit a vers anagrammatikus nyomok formájában (is) kódolja, s a nyomokból kirajzolódó „egész” megértésének lehetősége az olvasatok időbeli (és térbeli) függvénye.

Szintén autoreferens utalásként értelmezhető a vers utolsó két sorának (a versritmus által is kijelölt²³⁸) oximoronja („némán ... zug”), amely a látvány és a ritmikus mozgás jelenségei mellé a tánc harmadik konstituensét, a zenét is belépteti az értelemképzésbe. Az oximoron lényege, hogy „a zene mögött zugó” „örök erdő” sem referenciális, sem verszenei értelemben nem nevezhető „némának”. Referenciálisan azért, mert nem nehéz elképzelni, hogy a zene mögötti zúgás melodikus és atonális hangmintázatokból összevegyített együttese milyen erős akusztikus hatást eredményezhet; a verszenét illetően pedig azért, mert a szöveg hangzó utánmondásában a zöngés rés- (/z/), zár- (/g/) és pergőhangok (/r/), valamint a magas hangrendű palatálisok (/e/ és /ö/) sűrű ismétlődése ugyancsak erős hanghatást idéz elő.

Vagyis némaság és zúgás egyazon szintaktikai egységen belül, azonos tárgyra („örök erdő”) vonatkoztatva kizáró ellentétet implikálnak. Az ellentmondás ezek után számos kérdést alapoz meg. Milyen értelemben néma ez a zúgás? S ha néma, hogyan tud mégis akusztikusan kikülnölni a zenéből? Hogyan érzékelhető a zene *mögötti* jelenségként, és miért nem inkább a zene inherens részeként? A válasz az utolsó sor, és végső soron az egész vers metapoétikai értelmezhetőségének lehetőségében rejlik. Ha ugyanis – mint azt korábban állítottuk – a „ráérő természet” a költői nyelvnek a történeti módon, egymásra épülő olvasatok formájában kibomló, „türelmes” természetére utal, akkor az utolsó sor, s benne a „zene” szó magára a verszenére utaló, autoreferens szöveghelyeként is értelmezhető, hiszen éppen ez nevezhető a vers legzeneibb, akusztikusan legerősebb részletének. A „néma zúgás” oximoronjában rejlő ellentmondás pedig úgy oldható fel, ha a „néma mögöttségben” az akusztikusan nem realizálható,

²³⁸ A strófa mindössze két anaklázist (a jambussal ellentétes lejtésű, trochaikus verslábát) tartalmaz, s ezek a versmértéktől való eltérések éppen a „némán” és a „zug” szavakat emelik ki szó-jelekként a versbeszéd folyamatából.

inszkripciószerű nyelvi nyomok, szavak mögötti (vagy alatti) beíródásait látjuk, a verszene mögötti zúgást pedig az olyan hallható, az értelmezés folyamatának mégsem az első, inkább egy „mögöttes” nyelvi szintjén percipiálható hangalakzatok metaforájaként értjük, amilyen például a palato-veláris vershangzás vagy a paronomázia jelensége. Ilyen értelemben a „néma zúgás” nem más, mint a verselemzés során megfigyelt líranyelvi alakzatok optikai és akusztikus megjelenésformáira tett metapoétikai utalás.

[*A hullámok lágy táncá...*]-nak autoreferenciája, vagyis az a tény, hogy a vers központi motívumai (a tánc, az emlékezés, a természet és a zene) a nyelvi-poétikai-retorikai jelentésképzés sokféle alakzatán keresztül témából szöveggé bomlanak ki, azt is jelenti, hogy ezek versbeli tematizációja egyben mindig a költőiség témává emelésével is párosul. A ritmus itt nemcsak a versbeli testek ismétlődő ide-oda mozgása, de versritmus is, s ugyanígy a zene verszene, a zene mögötti „néma zúgás” pedig az irodalmi kommunikációban is szükségképpen jelenlévő zaj²³⁹ metaforája. A költőiség mediális transzfereinek ilyen fokú kiaknázása, a líranyelv látható és hallható effektusainak a lehető legszélesebb körű aktivizálódása jellemzi József Attilának ezt az elfeledett versét. Ezért is fontos, hogy *emlékezzünk* rá.

²³⁹ Vö. Jurij M. LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, ford. Rolf-Dietrich KEIL, München, Fink, 1993, 118. skk.

[Könnyű emlékek...]

Könnyű emlékek, hová tűntetek?
Nehéz a szívem, majdnem zokogok.
Már nem élhetek meg nélkülületek,
már nem fog kézen, amit megfogok.
Egy kis játékot én is érdemelnék, –
libbenjetelek elő, ti gyöngye pillék!

Emlékek, kicsi ólomkatonák,
kikért annyira sóvárogtam én
s akiknek egyengettem szuronyát
törökök, búrok, gyűlletek körém!
Kis ágyúk, ti is álljatok föl rendben!
Nehéz a szívem. Védjetelek meg engem!

„Egy kis játékot én is érdemelnék...”

József Attila: [*Könnyű emlékek...*]

A művész megsemmisíti a jelent, s az idő kategóriája benne nemcsak homogén elemmé válik, hanem, úgy lehetne mondani, matematikai ponttá. Ennek az állapotnak neve időnkivüliség, más szóval örökkévalóság, s funkciója az emlékezés vagy fantázia.

(Fülep Lajos)²⁴⁰

[...] minden játszó gyermek úgy viselkedik, mint egy költő, amikor saját világot teremt magának, helyesebben, világának dolgait új, neki tetsző rendbe sorolja. Helytelen volna azt hinni, hogy ezt a világot nem veszi komolyan; ellenkezőleg, játékát nagyon is komolyan veszi, nagy mennyiségű érzelmet fordít rá. A játék ellentéte nem a komolyság, hanem a valóság. [...] A költő ugyanazt teszi, mint a játszó gyermek; fantáziavilágot teremt, amit nagyon komolyan vesz, azaz igen nagy affektusmennyiséggel ruház fel, miközben élesen elkülöníti a valóságtól.

(Sigmund Freud)²⁴¹

A szerzői címmel el nem látott és a költő által kötetbe fel nem vett [*Könnyű emlékek...*] időrendi besorolása a keltezés hiánya miatt a József Attila-filológia számára hosszú időn át problémát jelentett. Az 1984-es kritikai kiadás – átvéve az első, 1952-es összkiadás gyakorlatát – még az 1937 második felében írt művek között, a *Tudod, hogy nincs bocsánat* és a *Költőnk és kora* közelében helyezte el, de a '90-es évektől kezdve megjelenő, Stoll Béla által közreadott válogatások, illetve a legújabb kritikai kiadás már az 1936-os keletkezést valószínűsítik. Jóllehet a korábbra datálásnak filológiai és életrajzi

²⁴⁰ FÜLEP Lajos, *Az emlékezés a művészi alkotásban* = Uő, *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok (1909-1916)*, szerk. TIMAR Árpád, Budapest, Argumentum, 1995, 149.

²⁴¹ SIGMUND FREUD, *A költő és a fantáziaműködés* = Uő, *Művészeti írások*, szerk. ERŐS Ferenc, ARGEJÓ Éva, Budapest, Filum, 2001, 105-106.

okai vannak,²⁴² az 1936-os év őszi alkotásai közötti pozicionálás a verskörnyezet szempontjából is adekvátabbnak tűnik. Egyrészt, mert a [*Könnyű emlékek...*] és a közvetlenül utána szereplő *Az a szép, régi asszony* című költemény tematikus és beszédmódbeli hasonlóságokat is mutat: közös bennük a valamely konkrét életszakaszra – a gyerekkorra, illetve az ifjúkorra – való akaratlagos visszaemlékezés gesztusa és a lírai szubjektumok megnyilatkozásainak vágyakozó, óhajtó modalitása, másrészt mert az emlékezés és a felejtés motívumai a költő 1936 telén (*Irgalom, Majd megöregszel, Azt mondják*) és nyarán keletkezett verseiben (*A Dunánál, [A hullámok lágy tánca...]*) is feltűnnek. Mindezek mellett a [*Könnyű emlékek...*] életműbeli újra-kontextualizálásával, az „emlékező” versekhez való közelítésével talán az a rejtettebb, de mégis jól detektálható, kései poétikai sajátosság válik érzékelhetőbbé, amelyet röviden a szöveg retorikai emlékezetének (vagy a szövegi emlékezet retorikájának) színreviteleként lehetne körülírni. Az emlékezés aktusa, mely a lírai énben az emlékképek fokozatos kitisztulása, érzékivé válása útján, *időben* – bár sajátos időbeliségben – zajlik le, egyidejűleg a szöveg *terében* is végbemegy az „emlékező” szavak révén. Az a retorikai működésmód, amelyet a különböző szó-jelek paronomasztikus vagy anagrammatikus egymásra-utalásaként, egymásra való emlékeztetésekként ismerhetünk fel, s amelyet [*A hullámok lágy táncá...*]-ban is megfigyelhettünk, a [*Könnyű emlékek...*]-ben úgy módosul, hogy az emlékező szavak nemcsak egymásra, de egyenként ugyanarra, a vers kulcsát jelentő témaszóra is visszautalnak. De ne fussunk ennyire előre, kezdjük az elemzést a vers központi alakzatának vizsgálatával!

Az emlékezés eseményét, mely [*A hullámok lágy táncá...*]-ban központi metaforaként, majd metapoétikus alakzatként is értelmezhetővé vált, a [*Könnyű emlékek...*] a lírai diszkurzusban megvalósuló aktusként, beszédcselekvésként viszi színre. Az 1. sor kérdő („Könnyű emlékek, hová tűntetek?”) és a 6. sor felszólító modalitású („libbenjetelek elő, ti gyöngye pillék!”) aposztrophéi a lírai alany intencióját, a tudat tárgyra irányulását, vagyis az emlékezés akarását juttatják kifejezésre, a köztes (2-

²⁴² „ÖV-beli besorolásánál egy évvel korábbra tettem, írásképe és annak alapján, hogy a 11. sorban felbukkanó emlék 1934-i és 1936-i forrásokban kerül elő. Józsefiek egy női albérlőjének »valami lakatos volt a barátja. Emlékszem, hogy egyszer azt ígérte nekem, hogy vesz, azazhogy csinál nekem egy igazi kis ágyút, amelybe igazi revolver golyót lehet tenni és azzal majd ki lehet löni az ablakon. Ma is szeretném megkapni ezt a kis valódi ágyút.« (Rapaporthoz, 1934. máj. 8.)” *József Attila Összes Versei* III. *Rögtönzések, tréfák, személyes érdekű apróságok. Jegyzetek*, közléstesi STOLL Béla, Budapest, Balassi, 2005, 224.

5.) sorok pedig ennek az akarásnak vagy vágyakozásnak a magyarázataként foghatók fel. A konkrét emlékképek csak később, a második szakaszban jelennek meg. A játékszerek (a szuronyokkal felszerelt „kicsi ólomkatonák” és „kis ágyúk”) említése retrospektíve értelmezi az 5. sor kijelentését („Egy kis játékot én is érdemelnék”) és rávilágít, hogy az emlékező én által keresett, vágyott, sőt követelt emlékek a gyerekkorhoz köthetők. Az emlékekre vonatkozó határozatlan tartalmú grammatikai utalások az olvasás lineáris, előrehaladó folyamatában egyre konkrétabbá válnak. A jelöletlen és különböző nyelvtani személyekre (ti, ő) utaló személyes névmások („nélkületek”, „nem fog kézen”), a névmási jelentéstartalmú vonatkozó értelmű kötőszó („amit”) és a határozatlan mértéket jelölő névszóval párosult határozatlan névelő („Egy kis”) determinálatlanságától az általános jelentéstartalmú gyűjtőnéven („játékot”) és a többjelentésű köznéven („pillék”) át lépésről lépésre, sorról sorra jutunk el az ólomkatonák jól körülírt, plasztikus képéhez. A fokozatosan egyre élesebbé váló emlékképek kirajzolódásának versbeli folyamatában a – József Attila által is minden bizonnyal ismert – bergsoni emlékezés koncepció nyomait ismerhetjük fel.²⁴³

1. Az emlékezés bergsoni teóriája

Bergson *Anyag és emlékezet* című művében (1896) az agyat az elszigetelt emlékek tárházának tartó klasszikus asszociációs lélektan elméletével szemben a múlt, illetve az emlékek testen kívülségét és állandó virtuális jelenlétét, valamint a tudat általi folytonos újrakreálhatóságukat hangsúlyozza. Könyvének harmadik, az emlékképek fennmaradásáról szóló fejezetében az akaratlagos emlékezést aktív cselekvésként, előkészületet, ráhangolódást igénylő munkaként állítja be, amely tényleges mozgás révén alakítja percipálható emlékképekké az emléknymomokat:

Valahányszor megpróbálunk emlékeket felszabadítani, hogy ezáltal felelevenítsük személyes élettörténetünk egy időszakát, sajátos módon ráeszmélünk egy cselekményre, melynek révén leválasztjuk magunkat a jelenről annak érdekében, hogy áthelyeződhessünk elsőként egy általános értelemben vett múltba, majd azt követően a

²⁴³ Tasi József lehetségesnek tartja, hogy 1928 decemberében Vágó Márta a *Matière et Mémoire* egy példányát küldte el József Attilának Párizsból, s hogy 1936-os, Teréz körüli vitájuk részben erről a műről folyt. Vö. TASI József, *József Attila könyvtára* = Uő, *József Attila könyvtára és más tanulmányok*, Budapest, Ecriture, 1996, 77.

múlnak egy bizonyos tartományába. E folyamat egyfajta beállítási munkára, például a kamerával való fókuszálásra emlékeztet. De emlékeink ettől még virtuálisak maradnak; mi csupán előkészülünk a fogadásukra azzal, hogy belehelyezkedünk a megfelelő szerepbe [*attitude*]. Az emlék kis lépésekben válik láthatóvá, akárcsak egy sűrűsödő felhő, amely elhagyva virtuális állapotát lassanként valós jelenlétre tesz szert, ahogy a körvonalai egyre kivehetőbbé, a felszíne egyre színesebbé válik, már-már a percepciót imitálja.²⁴⁴

A virtuálisan létező múlt vagy más néven a „tisztá emlékezet” Bergson koncepciója szerint a jelen minden pillanatában körülvesz minket, hatását öntudatlanul bár, de érzékeliük mindennapi tevékenységünk során. Ez a jelenlét azonban egészen addig immateriális és lokalizálhatatlan, amíg az intencionált emlékezés révén el nem jut a percepciót imitáló emlékképek állapotába. Az emlékezés eseményét Bergson három, egymással szoros összefüggésben álló, egymásba átnyúló fázisra bontja:

Három folyamatot – a tisztá emlékeztét, az emlékképekét és a percepcióét – különböztettünk meg egymástól, melyek egyike sem képzelhető el a másik nélkül, a másiktól leválasztva. A percepció nem fogható fel egyszerűen a jelenlévő tárgy és az elme kapcsolataként; a percepciót emlékképek itatják át, melyek kiegészítik, miközben értelmezik is. Az emlékkép viszont részesül a „tisztá emlékezetből”, amennyiben materializációhoz segíti azt, illetve a percepcióból, amelyben megtestesülni igyekszik. Ez utóbbi szempont alapján keletkező percepcióként is definiálhatjuk. Végül a tisztá emlékezet, jóllehet elméletileg független, a színes és eleven (emlék)képekben – melyek felfedik – mint rend manifesztálódik.²⁴⁵

A vers első szakaszában „könnyű emlékeként” aposztrofált múlt több szempontból is a bergsoni „tisztá emlékezet” tartományaként értelmezhető. A könnyű emlékek, vagyis a múlttá vált, „eltűnt” egykori jelen aktuális helye meghatározhatatlan,

²⁴⁴ „Whenever we are trying to recover a recollection, to call up some period of our history, we become conscious of an act *sui generis* by which we detach ourselves from the present in order to replace ourselves, first in the past in general, then, in a certain region of the past – a work of adjustment, something like the focussing of a camera. But our recollection still remains virtual; we simply prepare ourselves to receive it by adopting the appropriate attitude. Little by little it comes into view like a condensing cloud; from the virtual state it passes into the actual; and as its outlines become more distinct and its surface takes on colour, it tends to imitate perception.” Henri BERGSON, *Matter and Memory*, transl. by Nancy Margaret PAUL, W. Scott PALMER, London, 1919, 171. (A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom.)

²⁴⁵ „We have distinguished three processes, pure memory, memory-image, and perception, of which no one, in fact, occurs apart from the others. Perception is never a mere contact of the mind with the object present; it is impregnated with memory-images which complete it as they interpret it. The memory-image, in its turn, partakes of the ‘pure memory’ which it begins to materialize, and of the perception in which it tends to embody itself: regarded from the latter point of view, it might be defined as a nascent perception. Lastly, pure memory, though independent in theory, manifests itself as a rule only in the coloured and living image which reveals it.” BERGSON, *i. m.*, 170.

egyfajta hely nélküliség vagy távolság, amely keresésre készíti az emlékezőt („Könnyű emlékek, *hová* tűntetek?”). A 6. sor metaforájában pedig valamilyen sajátos, elleplezett jelenlétként, „mögöttiségeként” ismerhetjük fel, olyan virtuális helyként, ahonnan képek formájában előhívható, s mint egy színházi függöny mögül újra játékba hozható, illetve színpadra léptethető („Egy kis *játékot* én is érdemelnék, – / *libbenjete* elő, ti gyöngé pillélk!”). A könnyűség, a tűnékenység, a kézzel-/kézenfoghatóság sikertelenségének metaforái mind az emlékek anyagtalanságát hangsúlyozzák. Az *emlék* és a *pillék* szavak metaforikus és – az ismétlődő /*lék*/ szekvencia következtében – paronomasztikus egymásra-vonatkoztatása pedig az emlékek virtuális, azonnal távolsággá váló közelségét érzékeltetik az érintésre tovalibbenő, illanó pillangó képze révén. A „lepkevadászat” mint az emlékezés metaforája²⁴⁶ azonban nemcsak azért szemléletes kép, mert a máskülönbén vizualizálhatatlan anyagtalanságot az előlibbenő pillék illanékony képszerűségként teszi érzékletessé, hanem azért is, mert nemcsak a keresőt, de a keresés tárgyát is aktívnak, mozgásban lévőnek mutatja. Ez ugyancsak összevág Bergsonnak azzal az elképzelésével, mely szerint a tiszta emlékezet tartományából, melynek eredetileg semmilyen kapcsolata sincs az érzetektől és mozgásból szervesült testtel, a kezdetben erőtlén múlt – képet kapván – kikülönül, és fokozatos, a percepció felé tartó mozgásba kezd. Ez a keletkezésben, mozgásban lévő múlt azután visszahat a cselekvés központjaként felfogott testre, vagyis magára az emlékezőre, és annak életvilágbeli mozgásaira, *tetteire*.²⁴⁷ Éppen ezzel, a tiszta emlékezetből a percepció felé tartó mozgással, keletkezéssel függ össze, hogy az emlékeket nem foghatjuk fel gyengébb percepcióként, ahogy azt a Bergson által bírált pszichologizmus teszi, mert akkor figyelmen kívül hagynánk a közöttük, vagyis az észlelt tárgy realitása és az elgondolt

²⁴⁶ Ismeretes, hogy a lepkekergetés Freud egyik híres esettanulmányában, *A Farkasemberben* olyan fedőemlékként szerepel, amely más, szorongást kiváltó emlékek helyébe lépett. Vö. Sigmund FREUD, *Egy kisgyermekkorú neurózis története. A Farkasember*, ford. BERÉNYI Gábor = Uő, *A Farkasember. Klinikai esettanulmányok* II., Budapest, Filum, 1998, 159-160.

²⁴⁷ „Pure memory, being inextensive and powerless, does not in any degree share the nature of sensation. That which I call my present is my attitude with regard to the immediate future; it is my impending action. My present is, then, sensori-motor. Of my past, that alone becomes image and consequently sensation, at least nascent, which can collaborate in that action, insert itself in that attitude, in a word make itself useful; but, from the moment that it becomes image, the past leaves the state of pure memory and coincides with a certain part of my present. Memory actualized in an image differs, then, profoundly from pure memory. The image is a present state, and its sole share in the past is the memory whence it arose. Memory, on the contrary, powerless as long as it remains without utility, is pure from all admixture of sensation, is without attachment to the present, and is consequently unextended. This radical powerlessness of pure memory is just what will enable us to understand how it is preserved in a latent state.” BERGSON, *i. m.*, 180-181.

tárgy idealitása között lévő minőségi különbséget.²⁴⁸ A tiszta emlékezet legfőbb sajátága ugyanis a jelenlét potencialitásával bíró virtualitás. Ahogy a versbeli „könnyű emlékek” és „gyöngé pillék” sem valamiféle legyöntött észlelet termékei, sokkal inkább az eltűnt és elleplezett, de keresésre és felfedésre, vagyis létre-jövére, létre-hívásra váró virtualitások. Az „előlibbenés”, a „játék” lehetősége eleve bennük rejlik, de hatni [act], alakítani csak úgy képesek, ha egy jelenbeli érzettel egyesülve, s ezáltal érzékletessé válva, materializálódva lépnek az öntudat színpadára.²⁴⁹ Ez a színrelépés történik meg a második versszakban, ahol az emlékek, az immaterialitásra utaló „könnyű” jelzőtől megszabadulván, a kicsi ólomkatonák képében manifesztálódnak. Anyagiságukra, tapinthatóságukra többféle módon is utal a szöveg. Bár a „kicsi” és a „kis” jelzőkben még mindig benne rejlik a könnyűség szemantikuma, az „ólmokatonák” és az „ágyúk” tömör, súlyos anyagszerűségének képzete azt jelzi, hogy az emlékezés folyamata itt már egy későbbi, percepciószerű fázishoz ért. Az a körülmény, hogy az „előlibbenés” „gyöngé pillék” légies képével szemben ebben a szakaszban inkább a földhöz közeli (csapat)mozg(at)ások jellemzők („törökök, búrok, gyűljetek körém! / Kis ágyúk, ti is álljatok föl rendben!”), illetve hogy a megfogás/kézenfogás gyermeki gesztusával szemben, mely az első szakaszban sikertelennek bizonyult („már nem fog kézen, amit megfogok”), itt a játék kézhez-állósága, a gyermeki alakító kedvnek való megfelelése

²⁴⁸ „No doubt we have a thesis of pure psychology in a proposition such as this: recollection is a weakened perception. But let there be no mistake: if recollection is only a weakened perception, inversely perception must be something like an intenser memory. This idealism consists in finding only a difference of degree, and not of kind, between the reality of the object perceived and the ideality of the object conceived. And the belief that we construct matter from our interior states and that perception is only a true hallucination, also arises from this thesis. It is this belief that we have always combated whenever we have treated of matter. Either, then, our conception of matter is false, or memory is radically distinct from perception. [...] The truth is that memory does not consist in a regression from the present to the past, but, on the contrary, in a progress from the past to the present. It is in the past that we place ourselves at a stroke. We start from a 'virtual state' which we lead onwards, step by step, through a series of different *planes of consciousness*, up to the goal where it is materialized in an actual perception; that is to say, up to the point where it becomes a present, active state; in fine, up to that extreme plane of our consciousness against which our body stands out. In this virtual state pure memory consists.” BERGSON, *i. m.*, 318-319.

²⁴⁹ „But the truth is that our present should not be defined as that which is more intense: it is that which acts on us and which makes us act, it is sensory and it is motor; our present is, above all, the state of our body. Our past, on the contrary, is that which acts no longer but which might act, and will act by inserting itself into a present sensation of which it borrows the vitality. It is true that, from the moment when the recollection actualizes itself in this manner, it ceases to be a recollection and becomes once more a perception.” BERGSON, *i. m.*, 320.

tematizálódik („akiknek egyengettem szuronyát”), mind az emlékeknek, a fentiekben körülírt státuszváltására utalnak.²⁵⁰

Korábban említettük, hogy Bergson koncepciója szerint a (szabad) emlékezés eseménye, mely a tiszta emlékezet virtualitásától a percepció materialitása felé haladó mozgásként, illetve fokozatos alakhoz jutásként képzelhető el, a képi „megtestesüléssel” [*embodiment*] vagy materializálódással nem éri el végcélját. A végső cél ugyanis az, hogy az emlékek formájában tárolt tapasztalatok észleleteink anyagát kiegészítve és átjárva előkészítsék életvilágbeli döntéseinket, eredményesebbé tegyék megküzdési stratégiáinkat.

2. A pszichoanalitikus olvasatban feltáruló én-kép: a játékosztön elfojtásának „tünetei”

Egy ilyen megküzdési stratégia inszenírozódik a versben, melyben az emlék-nélkülség állapota már magát az egzisztenciát fenyegeti („Már nem élhetek meg nélkületek”), s a „majdnem zokogó”, tragikus hang ebben a végveszélyben a személyes emlékeitől remél a maga számára (ön)védelmet („Nehéz a szívem. Védjetek meg engem!”). Noha már az első versszakban is találunk rá utalást („Egy kis játékot én is érdemelnék”), a második szakaszban válik csak nyilvánvalóvá, hogy bár a személyes emlékezet képei a felidéző én múltjához tartoznak, de tárgyai, maguk a játékok soha nem voltak a sajátjai, gyermekként „sóvárgott” ugyan utánuk, de birtokolni nem, csak megérinteni tudta őket („akiknek egyengettem szuronyát”). Vagyis az emlékképek kirajzolódása, materializálódása nem nyugtatja meg az első szakasz zaklatott énjét. A „könnyű” jelző a második szakaszban eltűnik az „emlékek” mellől, a „Nehéz a szívem” kijelentés megismétlése és a vers végi kétségbeesett „segélykiáltás” („Védjetek meg engem!”) pedig azt sugallják, hogy az emlékek megtalálása nem oldja az én szorongását, a velük való szembesülés nem kevésbé traumatikus, mint korábbi eltűnésük volt. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a gyermekkor „könnyűnek” hitt emlékei után való kutatás nem várt eredményt hozott, hiszen érezhetően olyan súlyos, „nehéz” emlékeket tárt fel, melyek addig a tudattalan szférájához

²⁵⁰ Sőt, ez az elmozdulás még a vershangzás szintjén is érzékelhetővé válik azáltal, hogy az emlékek képzetéhez társuló fontos motívumokat az első versszakban zömmel tisztán magas hangrendű magánhangzókból felépülő szavak, illetve sorok alkotják („könnyű”, „tünetek”, „libbenjetek elő, ti gyöngö pillék”), míg a második szakaszban megjelenő emlékképeket tisztán veláris hangzású jelölők reprezentálják („ólmakatonák”, „szuronyát”, „ágyúk”).

tartozhattak, esetleg elfojtás alá estek. Hiszen a referenciális olvasat szintjén mi egyébbel volna magyarázható, hogy a gyermekkor legemlékezetesebb tárgyi emlékeinek, az ólomkatonáknak és a velük való játéknak a felidézése nem hoz megnyugvást az emlékező én számára.

A Freud által meghatározott pszichés rendszerek triadikus felépítése, vagyis a tudattalan (*Unbewusst*), a tudatelőttés (*Vorbewusst*) és a tudat (*Bewusst*) egymásba érő, egymást átható folyamatai nagy vonalakban megfeleltethetők a Bergson által felvázolt emlékezés-esemény egyes fázisainak²⁵¹. A „lélek topográfiájának” és az emlékezet lineárisan előrehaladó mozgásának modelljében közös, hogy egyaránt térbeli metaforák segítségével ragadják meg a mentális folyamatokat. A bergsoni „tisztá emlékezet”, vagyis a múlt időn kívülsége és spirituális vagy virtuális létmódja hasonló a freudi tudattalan rendszeréhez, mely „a külső valóságot a lelkiel helyettesíti, s melynek folyamatai időtlenek, nincsenek az időben rendeződve”.²⁵² Ezen kívül múlt és tudattalan egyaránt „eleven, fejlődőképes” képződmények, melyek részben hatással vannak, részben pedig hatása alatt állnak az őket követő/megelőző rendszerbeli tartománynak, az emlékképeknek, illetve a tudatelőttésnek. Freud konceptusában a tudattalan és a tudatelőttés legfőbb érintkezési pontját az elfojtásban kell keresnünk, amennyiben „a VBW (*Vorbewusst*: tudatelőttés) rendszer minden olyant, amely zavarónak tűnik a számára, belevet az UBW (*Unbewusst*: tudattalan) szakadékába.”²⁵³ Az elfojtást Freud az olyan ösztönkésztetések sorsaként határozza meg, melyek esetében az eredeti „ösztön kielégíthető volna, és minden ilyen alkalom örömszerző is lenne, ez azonban más szándékokkal és igényekkel ellentétben állna; örömet szerezne tehát az egyik, és kint a másik oldalon.”²⁵⁴ Ilyen ambivalens hatással lehet a gyermekre a játékosztön

²⁵¹ A két rendszer összehasonlításánál természetesen nem hagyhatók figyelmen kívül a Bergson által hangsúlyozott alapvető különbségek, miszerint az egyes fázisok között a pszichológia csak fokozatbeli, míg Bergson minőségi különbséget lát, s az emlékek tudatosodásának folyamata számára nem puszta felerősödést, de létmód-váltást is jelent. A bergsoni emlékezés-elmélet szerint az emlékek nem legyengített percepciók, vagyis múlthoz tartozásuk nem valamiféle „elhalványodás” révén ment végbe. Ezzel szemben Freud azt hangsúlyozza, hogy a lelki tevékenységünk „két egymással ellentétes irányzat mentén zajlik, vagy az ösztönökből kiindulva az UBW-rendszeren keresztül tör a tudatos gondolkodás felé, vagy pedig a kívülről jövő impulzusok jutnak a BW- és VBW-rendszerekre keresztül egyre lejjebb, az én és a tárgyak tudattalan megszállásáig.” Sigmund FREUD, *A tudattalan* = Uő, *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*, Budapest, Filum, 1997, 113.

²⁵² FREUD, i. m., 98-99.

²⁵³ FREUD, i. m., 102.

²⁵⁴ Sigmund FREUD, *Az elfojtás* = Uő, *Ösztönök és ösztönsorsok*, i. m., 66.

kielégületlensége, vagyis például a versben kibomló szituáció, amikor a játék, amellyel játszhat, amit időlegesen birtokolhat, valaki másé, és lehetősége sincsen arra, hogy sajátként megszerezze, vagyis ösztönös vágyakozása, „sóvárgása” a játékra kielégíthetlen marad („kicsi ólomkatonák, / kikért annyira sóvárogtam én”). Ugyanakkor a gyermeki én ezt a megfosztottságot nem tudja belátóan kezelni (például családja rossz anyagi helyzetével magyarázni), ehelyett igazságtalanságnak véli, a gyermeki, „játszó” létmóddal morálisan összeférhetetlennek („Egy kis játékot én is érdemelnék”). Ez az inkongruencia az oka, hogy a vágy és vele együtt a gyerekkori emlék kiszorul a tudatból, s hogy felidézése belső ellenállásba ütközik. Az én egzisztenciális veszélyeztetettségének magyarázatát pedig abban láthatjuk, hogy a játékösztön elfojtásával egy ún. önfenntartási vagy „énösztön” marad kielégíthetlen.²⁵⁵ Egy, a költő életrajzát is pretextusnak tekintő, a pszichoanalízis diszciplináját is olvasatba vonó interpretáció egybeként²⁵⁶ ezzel a

²⁵⁵ Sigmund FREUD, *Ösztönök és ösztönsorsok* = *Uő, Ösztönök és ösztönsorsok*, i. m., 49.

²⁵⁶ Freud – bár nem zárja ki, hogy más jellegű ösztönöket (pl. a játékösztönt) is érinthet – az elfojtást többnyire a nemi ösztön korai megnyilvánulásaival hozza kapcsolatba. A gyermek saját, kínosnak érzett erotikus vágyait és az azokat képviselő képzeteket fojtja el, hogy ezáltal ne kerüljön saját magával lelki konfliktusba. Később az elfojtás tényére csak annak következményeiből és tüneteiből, retrospektív módon lehet következtetni. Az elfojtás mechanizmusának – Freud által megfigyelt – általános következménye, hogy az elfojtásnak alávetett ösztönkésztetés helyét egy *helyettesítő képzet* vagy *eltolás-pótlék* veszi át a tudatban. Bár az elfojtás az eredeti képzetet félretolja, a gyermeket mégsem szabaddítja meg a kintől, az elfojtott ösztön kiváltotta affektusmennyiséget később sem sikerül eltüntetni, legfeljebb átalakítani az új képviselőt, a tudatos pótlék természetének megfelelően. A pótlék-képzés egyes esetei között eltérések lehetnek. A Freud által *szizofrén pótlék-képzésnek* nevezett elfojtásos következmény lényege, hogy *a szóhoz való viszony legyőzi a dologhoz való*, vagyis hogy „a szóbeli kifejezés azonossága, és nem pedig az általuk jelölt dolgok hasonlósága az, amely meghatározza, mi legyen a pótlék.” (FREUD, *Az elfojtás*, i. m., 63-75., illetve FREUD, *A tudattalan*, i. m., 77-114., 111.) A freudi elmélet és József Attila határozott pszichoanalitikai érdeklődésének, valamint eredeti, szizofrénias körképének ismeretében nem hagyható figyelmen kívül az az 1934. május 8-án kelt, Rapaporthoz írott levél, melyben gyerekkori erotikus vágyairól és az azok által kiváltott „ideges zavarról” számol be egykori analitikusának a költő. A levél egyik részletében mintegy metonimikus képzettársításként szerepel egymás mellett a koituszra való „tehetetlen vágyakozás” emléke és egy „elsűthető, igazi kis ágyúval” kapcsolatos, soha be nem váltott gyerekkori ígért: „Itt laktunk, amikor volt egy női albérlőnk. Egyszer vasárnap reggel elment a mama hazuról és talán mindenki, csak ő meg én maradtunk otthon, még ágyban. Két összetolt ágyban aludtunk többen, most azonban csak ketten voltunk a két összetolt ágyban, ő meg én. Én odamásztam hozzá, talán rámásztam és csókoltam és ő hallatlanul kacagott. Egy felnőtt nő volt, volt már barátja. Később állítólag meglopott bennünket. Feltétlen koitusz vágyam volt, de talán ekkor még nem is tudtam. A nő persze sokkal erősebb volt, mint én és látszólag játszott velem és én látszólag játszottam vele. Pedig hallatlanul komoly és jelentőségteljes volt ez a viaskodás. Szinte úgy érzem, hogy ma is tehetetlenül vágyakozom, hogy akkor megkoitaltam legyen és ez a tehetetlen vágy legfeljebb egy tehetetlen utólagos dühnek adhatna helyet. Ennek a nőnek valami lakatos volt a barátja. Emlékszem, hogy egyszer azt ígérte nekem, hogy vesz, azaz hogy csinál nekem egy igazi kis ágyut, amelybe igazi revolver golyót lehet tenni és azzal majd ki lehet löni az ablakon. Hogyan – kérdeztem? Hát – mondta, odaállítjuk az ablaküveg mellé, lukat lövünk az ablaküvegbe és akkor azon a lukon ki lehet dugni a csövét. Én mondtam neki, hogy az, ha nem repeszi meg az ablakot, akkor lehetetlen, mert a luk legfeljebb akkora lehet, amilyen az ágyúcső belső ürege és az kisebb, semhogy a vastag ágyúcső beleférne. Ő azonban erősködött, hogy szó sincs róla és végül is hittem neki és vártam az ágyut. Többször szóltam is miatta, de nem csinálta meg. Ma is szeretném megkapni ezt a kis valódi ágyut. Maga azt mondja, hogy nem akarok adni, csak kapni akarok, én most is úgy érzem, hogy

kínos érzéssel magyarázhatná az ólomkatonákkal való játék gyerekkori emlékének tudatból való aktív kiszorítását, s az emlékek előhívásának felnőttkori nehézségeit, melyekre mintegy indulati tünetként a kétségbeesett hang és a versbeli vokativusok állandó ismétlődése is utal. Mindazonáltal, ha a versben megszólaló hanghoz nem egy valós személyiség közvetítőjeként, hanem retorikai alakzatként közelítünk, úgy elképzelhető, hogy a szerzői énnel nem identikus lírai szubjektumhoz is közelebb jutunk.

3. Az aposztrophé mint a lírai én nyelvi ön-újratereemtésének és önprezentációjának lehetősége

Adódik tehát a kérdés: milyen is ez a hang? Miként identifikálódik általa a vers lírai beszélője? Miként rendelhető „arc” ehhez a hanghoz? Feltűnhet, hogy az életmű más „emlékező verseivel” ellentétben²⁵⁷ a [*Könnyű emlékek...*] alanya tisztázatlan, egzaktabb hely- és időmegjelölés nélküli beszédpozícióból szólal meg, s hogy megnyilatkozásai szinte kivétel nélkül „végletesen” személyesek, ha tetszik, líraiak. Ezt a líraiságot nemcsak olyan nyelvtani kategóriák közvetítik, mint az egyes szám 1. személyű személyes névmás kétszeri, hangsúlyos kitétele („Egy kis játékot *én* is érdemelnek”, „Emlékek, kicsi ólomkatonák, / kikért annyira sóvárogtam *én*”), de megnyilvánul a vers erős érzelmi érintettséget tükröző szóhasználatában és hangnemében is. Köszönhetően az érzelmes „zokogás” vagy a „sóvárgó” vágyakozás kliséinek, a „Nehéz a szívem” nyelvi közhelyének, valamint a kérdő, felszólító és óhajtó modalitású megnyilatkozásoknak, egy

tőlem mindig csak kapni akartak, de nekem sohasem adtak, mindig csak ígértek és becsaptak. Ezt a becsapottságot nem akarom elviselni, hiszen nem lehet úgy élni, nem lehet arra berendezkedni, hogy az emberek szava pusztá szó. Így válik az én szavam is pusztá szavá.” (JÓZSEF Attila, *Rapaport-levél* = „*Miért fáj ma is*”. Az ismeretlen József Attila, szerk. HORVÁTH Iván–TVERDOTA György, Budapest, Balassi, 1992, 373-374. Látható, hogy az elfojtás okai és következményei egy kvázi-csattanulmányt alkotva szerepelnek a Rapaporthoz írt, önterápiás célú levélben. A kielégít(het)etlen nemi ösztönkésztetés emlékét („ma is tehetetlenül vágyakozom, hogy akkor megkoitaltam legyen”), amelyet a „játszótársnak” hitt felnőtt („látszólag játszott velem és én látszólag játszottam vele”) kiváltotta szégyenérzet kísért („ő hallatlanul kacagott”), az érett férfi sem képes feldolgozni, ezért az egykori ösztönenergia később indulattá alakul („ez a tehetetlen vágy legfőleg egy tehetetlen utólagos dühnek adhatna helyet”). A szövegből az eltölés általi pótlék-képzés mechanizmusára is következtethetünk, amennyiben az emlék részeként megjelenik egy ígéret formájában létező saját, elsültésre vagy (ki)löv(ell)ésre alkalmas ágyú egyértelmű fallikus konnotációval bíró szó-képzete is. Ugyanez a motívum szerepel aztán felállítható, kis ágyúként a [*Könnyű emlékek...*]-ben is: „Kis ágyúk, ti is álljatok föl rendben!” Fenyő D. György, aki a vers 4. sorát („már nem fog kézen, amit megfogok”) tekinti versmagnak, a metaforizáció folyamatát, illetve a vers interpretációját nem a nemi vagy a játékösztön, hanem a Hermann Imre által feltárt megkapaszkodási ösztön kielégületlenségéből bontja ki. Vö. FENYŐ D. György, *Megkapaszkodás és elszakadás. József Attila: [Könnyű emlékek...] = Testet öltött érv. Az értekező József Attila*, szerk. TVERDOTA György–VERES András, Budapest, Balassi, 2003, 85-95.

²⁵⁷ Például az *Óda*-ban vagy *A Dunánál* című vers esetében.

panaszos, fájdalmas, már-már szentimentális hang jut szóhoz a versben. A befogadónak olyan érzése van, mintha az emlékidéző „felnőtt én” szólama átítatódna a felidézett „gyermeki én” naiv és követelőző attitűdjével, s kettejük hangjának kontaminációjából valamiféle, konkrét térhez és időhöz nem kötődő, infantilis ego jönne létre. Az emocionálisan túltelített, szenvedélyes hang és a spontán érzelemkitörések ugyanakkor megmagyarázzák az aposztrophé alakzatának a vers egészen végigvonuló, hol kérdés, hol óhaj, hol pedig felszólítás formájában artikulálódó hangsúlyos jelenlétét is. Az aposztrophé funkcióit számba vevő Cullert idézve: „aposztrofálni annyit jelent, mint egy bizonyos helyzetet akarni, és megkísérelni létrehívni azt azáltal, hogy élettelen tárgyakat kérünk meg: vessék alá magukat óhajunknak. [...] Az aposztrofáló költő saját világát mint érző, fogékony erők világát ismeri fel.”²⁵⁸ József Attila versében az emlékvilág lelkesül át, a múlt tárgyai válnak szubjektummá a megszólítások és felszólítások nyomán. Tudjuk azonban, hogy ez a létezőség független a megszólított tárgy(ak) tényleges egzisztenciájától, vagyis ebben az esetben az emlékek és emlékképek mentális létmódjától, s ennél fontosabb a vocativus viszony-teremtő funkciója, illetve az aposztrofikus hangnak a költői önteremtésben játszott szerepe. A versből úgy tűnik, hogy az aposztrophé általi önteremtés aktusa a lírai én fennmaradásának egyetlen módja, egyfajta nyelvi ön-újratерemtés lehetősége a válságba jutott személyiség számára, aki az emlékek, pontosabban azok megszólítása, előhívhatósága nélkül megsemmisülne („Már nem élhetek meg nélkületek”). A beszélő óhaja, hogy a megszólított jelenség, vagyis a „könnyű emlékek” és a hozzájuk tartozó emlékképek jöjjenek mozgásba, elevenedjenek meg („libbenjetelek elő”, „gyűljetelek körém”, „álljatok föl rendben”), tulajdonképpen magára a lírai énré, az emlékeket a tudat szintjén lendületbe hozó, felidéző énré (is) vonatkozik, s végső soron, logikailag egyfajta implicit önmegszólítást is takar, ami nyelvi önprezentációként szintén a beszélő létét alapozza meg. Az önmegszólítás szerephelyzetét idézi a versben tematizálódó, szorongást kiváltó egyéni krízis alapélménye, a személyes válságból kivezető út felismerése és akarása, valamint a kérdő és felszólító modalitásban intonálódó drámai hangoltság is. Meg kell azonban jegyezni, hogy míg a Németh G. Béla által körülírt önmegszólító verstípus példáiban többnyire egy aktív magatartás megformálódásának gondolatélménye inszenírozódik, a [*Könnyű emlékek...*]-ben megfogalmazódó kivezető út a lírai ént passzív, az emlékek jelentette védelmet elfogadó

²⁵⁸ Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 374.

(„Védjete meg engem!”), s ennek érdekében „csak” mentális aktivitást kifejtő alanyként tűnteti fel. Ugyanakkor az aposztrophé olyan alakzatként is olvasható, amely tudatában van saját fikcionalitásának, tehát annak, hogy a megszólított dolog (dolgok) valójában nem szubjektum(ok), illetve hogy a rá(juk) vonatkozó kívánság lehetetlen. Ha ilyen módon, vagyis a fikció jeleként olvassuk az aposztrophét, akkor – Culler szerint – ez az alakzat „óhajtó jellegének, sikertelen felszólításainak a hangsúlyozását jelenti.”²⁵⁹ A reflektált fikcionalitásnak vagy a megszólítás hiábavalóságának a megnyilvánulásaként is értelmezhető a vers utolsó sora, amelyben a lírai én megismétli a felütésben is szereplő, panaszos sóhajt („Nehéz a szívem”), s ezáltal nyomatékosítja a verskezdő krízishelyzet változ(tathat)atlanságát.²⁶⁰ Ha azonban a viszony csak látszólagos, és a „te” (jelen esetben a „ti”) hiányzik, akkor – Culler nyomán – az aposztrophé nem olvasható másként, csakis a radikális interiorizáció vagy szolipszizmus aktusaként. Az első esetben az alakzat „az ént osztja fel, hogy megtöltse a világot, benépesítve az univerzumot az én részeivel.”²⁶¹ Ezt a folyamatot követhetjük végig a vers első versszakában, amikor a beszélő saját emlékeit, vagyis az én inherens részét képező múltat szólítja meg, illetve fel a világban való megjelenésre, az el-nem-rejtettségben való megmutatkozásra („libbenjetelek elő, ti gyöngöe pillék!”). A második versszakban ezzel szemben az emlékezet tárgyai, maguk a játékszerek veszik át a megszólított helyét, ami arra utal, hogy már túljutottak a bensővé tételen, az énben való láthatatlan újjászületésen, és objektum-létük ellenére szubjektumként aposztrophálhatók. A „kicsi ólomkatonák” vagy a „kis ágyúk” a tudatban megjelenő emlékeként részeivé váltak az énnak, aposztrofikus tételezésük a költői hang átalakító és megelevenítő tevékenységére utal. Ilyen értelemben a „te”, illetve a „ti” ennek a hangnak a kivetülései, az aposztrophé pedig nem más, mint az emberi értelem vagy az egységes tudat módosulásainak drámáját színre vivő alakzat. E drámaiság Culler szerint legtisztábban a többszörös aposztrophét tartalmazó versekben mutatkozik meg.²⁶² Részben ilyen a [*Könnyű emlékek...*] is, melynek beszélője az emlékeket, vagyis általában a múltat, majd a tudatosodás szintjére jutó különböző emlékképeket külön-külön is megszólítja saját létének fenntartása, a „self” megőrzése érdekében.

²⁵⁹ CULLER, *i. m.*, 380.

²⁶⁰ A „Nehéz a szívem” sóhaja, mely „az erősen megrendült lélek spontán kitörésének” köznapi metaforája, tulajdonképpen felfogható a szemantikai referencia nélküli, aposztrofikus „Ó[h]” versbeli helyettesítőjeként is. Vö. CULLER, *i. m.*, 377.

²⁶¹ *I. m.*, 381.

²⁶² *I. m.*, 382.

4. Az aposztrophé mint az emlékezés színrevitelének adekvát nyelvi alakzata

Látható, hogy az emlékezés eseményét bemutató versben az aposztrophé többféle szerepet is betölthet. Érzékeltethet spontán érzelemkitörést, szolgálhat a költői önteremtés eszközeként, olvasható fikciós alakzatként, illetve a radikális interiorizáció vagy szolipszizmus aktusaként is; vagyis a [*Könnyű emlékek...*]-ben a figura funkcionális sokrétűsége a maga teljességében mutatkozik meg, mert a költői témaként prezentált emlékezés mint esemény adekvát formai kifejezésre talál a vers egészen végigvitt eseményszerű alakzatban. „Forma” és „tartalom” dialektikus viszonyának magyarázatát talán abban kereshetjük, hogy bár a múlt akaratlagos felidézése narratív módon is megvalósulhat a költészetben, de a lényegét adó sajátos időbeliséget mégiscsak a líra és annak *par excellence* alakzata, az aposztrophé tárja fel leginkább. A két aktus lényegi hasonlósága ugyanis abban áll, hogy az emlékezés és a lírai megszólítás egyaránt kitörlik az empirikus időből a jelenlét és a távollét közötti oppozíciót, és egy nyelvi esemény diszkurzív idejébe, egyfajta időtlenségbe vagy örök jelenbe helyezik azt át. Az emlékezés aktusában a távolinak hitt, de virtuálisan mindig is jelen lévő múlt prezentálódik, vagyis egy, a természetes időben irreverzibilisnek gondolt folyamat felborul, múlt és jelen itt nem válik külön, mert képeik egymás mellé rendelhetők és egyidejűleg szemlélhetők. A múlt emlékképei így már nem valamely egykor volt történés megjelenítői, hanem a jelenben ható és azt alakító tényezők. Ugyanígy az aposztrophé sem reprezentációja egy eseménynek; „ha működik, akkor megteremt egy fiktív, diszkurzív eseményt.”²⁶³ E sajátos temporalitás az oka, hogy a költői témává emelt emlékezés legautentikusabb kifejezésformáját az aposztrophében találja meg, hiszen az emlékek megszólítása vagy az emlékezésre való (ön)felszólítás úgy teszi jelenvalóvá a múltat, hogy kívánságként, óhajként formulázva állítja be azt a beszéd most-jába, vagyis távol- és közellétét egyidejűleg érzékelteti. Az olyan felszólítások, mint a „libbenjetelek elő, ti gyöngö pillék!” vagy a „törökök, búrok, gyűljetelek körém! / Kis ágyúk, ti is álljatok föl rendben!” logikailag a megvalósulás jövőbeliségre utalnak, performatív módon azonban, a kimondás gesztusa révén megvalósítják a kívánságot, hiszen a beszéd most-jában vagy az írás terében rendre ott sorakoznak a „kicsi ólomkatonák” és a „kis ágyúk”. Az

²⁶³ I. m., 387.

apoztrofikus emlékezés beszédaktus-szerűségében tehát egy olyan *játékkal* találkozunk, melyben a megszólított *múlt*beli emlék logikailag a kívánság beteljesülésének *jövő*beliségébe elhalasztódva, nyelvileg van *jelen*. Ilyen értelemben a beszélőnek a játékra vonatkozó, „jogos” igénye („Egy kis játékot én is érdemelnék”) mégiscsak teljesülni látszik, bár ezt a játékot nem a szubjektum, hanem maga a szöveg, illetve a nyelv játssza, a retorika eszközeivel.

5. A költészet mint játék vagy „lejátsszódás”

Az alkotásban „tisztán formális” módon kifejezésre jutó játékról vagy „esztétikai örömjuttatásról”, mely nemcsak a költő, de a befogadó számára is lelki felszabadulást jelent, Freudnál is olvashatunk.²⁶⁴ Szerinte ugyanis a tudatból kiszorított, indulatokat és szorongást kiváltó kielégületlen gyermekkori játékosztón a felnőttben is tovább él, s mivel az ő számára a gyermeki játék már nem okozna örömet, a játékot imaginitív szinten folytatja tovább:

A felnőtt ember tehát felhagyva a játsszással, látszólag lemond arról az örömtöbbletről, ami a játékból származik. De aki ismeri az ember lelki életét, az tudja, hogy talán semmi sem fogható ahhoz a nehézséghez, amit az egyszer megismert örömről való lemondás jelent. Alapjában véve semmiről sem tudunk lemondani, csak becserélünk egyvalamit egy másik valamire; ami lemondásnak tűnik, a valóságban pótlék- vagy szurrogátumképzés. Így a felnővekvő ember, amikor abbahagyja a játszást, csak a reális tárgyakra való támaszkodást adja fel: játszás helyett most fantáziál.²⁶⁵

A játékról lemondani nem tudó felnőtt „speciális” esete Freudnál a költő, akinek játékosztöne az alkotásban eléggül ki:

[...] valami erős, aktuális élmény a költőben felébreszti egy korai, legtöbbször gyermekkori élmény emlékét, amelynek kiinduló vágya az alkotásban teljesül be, magában a műben csakúgy felismerhetjük az új élmény indítékát, mint a régi emléket. [...] a költészet, éppen úgy, mint az ábrázolás, az egykori gyermeki játék folytatása és pótléka.²⁶⁶

²⁶⁴ Sigmund FREUD, *A költő és a fantáziaműködés*, i. m., 114.

²⁶⁵ *I. m.*, 106-107.

²⁶⁶ *I. m.*, 112-113.

József Attila ezt a freudi tételt határozottan elutasítja az *Irodalom és szocializmus* egy helyén:

Tartja magát az a fölfogás is, amely a művészetet játékos hajlamból, játékosztönből, (spieltrieb) magyarázza. Ennek semmi értelme nincsen, mert éppígy állíthatná bárki, hogy játék a bölcsélet, játék a tudomány, játék az élet. Hát muszáj élni? Muszáj gondolkodni? Nyilvánvaló, hogy nekem nem és neked sem. De az életnek muszáj, de az elmének muszáj, különben nem volna semmi az, ami. Nem szükséges, hogy én írjak verset, de úgy látszik, szükséges, hogy vers írassék, különben *meggörcsülne a világ gyémánttengelye*. Azonfölül meg játék többféle van. A fogócska hasznos és kedves, a rummy haszontalan és undok. Én legalább a sakkot jobban kedveltem. A játékban éppígy szerepet játszik a megismerés, mint minden másban, amit emberek csinálnak. A különbség mindössze az a jelentős tény, hogy a játék szelleme gyakorlati, a gyermek előkészülete a felnőttek életformáira. A művészetről pedig ez igazán nem állítható. Ami meg a felnőttek játékait illeti, remélhetőleg nem veszik a játékosztön hívei egy kalap alá a pókert a költeménnyel. Noha a pókernak is vannak „szabályai”. Azonban a szórakoztató játék minden szabálya megállapodás dolga, míg a művészetre vonatkozó normákat magából a művészetből kell kikutatnunk.²⁶⁷

A költészetet szabályokon alapuló megismerési formaként elgondoló József Attila tehát költészetbölcséletében azt állítja, hogy a versírás nem egy ösztönkésztetés szükségyszerű felszínre törése, a (tudatalatti) én kifejeződése, hanem a létezésnek olyan fundamentális aktusa, mely az alkotó személyétől függetlenül, mintegy magától megy végbe. A költő ezen elképzelése rokonítható Gadamer játék-fogalmával, aki szerint a játék az, „ami lejátszódik”, játszó szubjektum úgyszólván nem is szükséges hozzá, mert „a játszás legeredetibb értelmében mediális értelem”,²⁶⁸ amely egyedül arra korlátozódik, hogy megmutatkozzék. „Létmódja tehát az önmegmutatás-önbemutatás [*Selbstdarstellung*].”²⁶⁹ A költészet esetében a költemény – mint a játszás a játszóról – leválik a költő személyéről, és egyfajta szubsztrátum nélküli önmozgásként („vers írassék”) mutatkozik meg. A szerzőről levált, autonóm vers „normái” így szintén nem valamely külső instanciában, csakis magában a műben keresendők. A költeménynek ezt, a játszáshoz hasonló önprezentációját követjük majd végig a továbbiakban a vers nyelvi, poétikai és retorikai hatásmechanizmusaira koncentrálna.

²⁶⁷ JAÖM III, 81-82.

²⁶⁸ Hans-Georg GADAMER, *A játék fogalma* = *Uő, Igazság és módszer*, Budapest, Osiris, 2003, 135.

²⁶⁹ *I. m.*, 139.

6. Hipogramma: „emlékezés” és „elfojtás” a szövegben

A szimultán verselésű [*Könnyű emlékek...*] ritmikai vizsgálatából megállapítható, hogy míg a versszakok első négy sora az időmértékes szempontok szerint jambusi tízesként, 5-6. sora pedig hatodfeles jambusként értelmezhető, addig a magyaros verselés alapján az előbbiek felező tízesnek, utóbbiak pedig az 5||6, illetve a 6||5 osztatú kétütemű tizenegyesnek feleltethetők meg. Az ily módon megvalósuló metszetkapcsoló kettős mérték komplex zeneisége még kifejezettebb azokban a sorokban, amelyekben a mondathangsúlyok által kialakított ütemeket a melléknyomatékok kisebb, de szabályosan ismétlődő osztásokra tagolják. Ez figyelhető meg a költemény első négy sorában, ahol a keresztírmes szerkezettel párhuzamosan 2|3||2|3 és 3|2||2|3 osztatú négyütemű sorok váltakoznak egymással.

A vers határozott zeneiségét a mértékkapcsoló ritmus mellett a rímek kidolgozása, illetve a fonikus harmónia jelensége is fokozza. A strófák látszólag egyszerű – négy soros keresztírműből és egy párrímből felépülő – végírm-képletei „mögött” a belső metszetrímek, valamint a bővített és megtört rímek²⁷⁰ cizellált rendszere húzódik.

Az összetett rímképlet²⁷¹ jól mutatja, hogy a költemény első négy, utolsó kettő, valamint 7. és 9. sorában sorbelsei rímhívók is szerepelnek, melyek az ütemhatár előtti szóvégeket vagy egy sorvégi, vagy más, sorbelsei felelő rímmel csendítik össze. E tizenhárom, pozicionálisan kiemelt sorközi metszetrím és velük kapcsolatban álló végírm

²⁷⁰ E francia retorikából ismert felsorrim-típus eredeti neve: *rime renforcée et brisée*. Vö. SZEPES Erika, SZERDAHELYI István, *Verstan*, Budapest, Gondolat, 1981, 95.

²⁷¹

- | | |
|---|---------------------|
| 1. Könnyű emlékek, hová tüntetek? | 2 3a 2 3a |
| 2. Nehéz a szívem, majdnem zokogok. | 3 2b 2 3c |
| 3. Már nem élhetek meg nél kületek, | 2 3a 2 3a (1 4a) |
| 4. már nem fog kézen, amit megfogok. | 3 2b 2 3c |
| 5. Egy kis játékot én is érdemelnék, – | 5 6d |
| 6. libbenjete elő, ti gyöngöe pillék! | 6 5d |
| 7. Emlékek, kicsi ólomkatonák, | 3e 2 5f |
| 8. kikért annyira sóvárogtam én | 2 3 5g |
| 9. s akiknek egyengettem szuronyát – | 3e 4 3f |
| 10. törökök, búrok, gyűljetek körém! | 3 2 3 2g |
| 11. Kis ágyúk, ti is álljatok föl rendben! | 3 2 4 2h |
| 12. Nehéz a szívem. Védjete meg engem! | 3 2h 4 2h |

között háromszor szerepel az /em/ és hatszor az /ek/ difőn, ráirányítva ezzel a befogadó figyelmét az említett szószegmensnek további számos szövegközi előfordulására. A költemény efféle, a fonemografikus írásjel-kombinációk ismétlődésszerkezeteire reflektáló olvasása során megfigyelhető, hogy a mindössze tizenkét soros versszövegben az /em/ difőn tízszer, az /ek/ szószegmens pedig kilencszer fordul elő:

Könnyű *emlékek*, hová tűntetek?
Nehéz a szívem, majdnem zokogok.
Már *nem* élhetek meg nélkületek,
már *nem* fog kézen, amit megfogok.
Egy kis játékot én is érdemelnék, –
libbenjetelek elő, ti gyöngö pillék!

Émlékek, kicsi ólomkatonák,
kikért annyira sóvárogtam én
s akiknek egyengettem szuronyát
törökök, búrok, gyűlletek körém!
Kis ágyúk, ti is álljatok föl rendben!
Nehéz a szívem. Védjetelek meg engem!

Ugyanakkor ezen értelem nélkülinek tetsző jelszegmensnek kitüntetett szerepe túl is mutat a hangzásegységnek mint versakusztikai jelenségrek a tényén, hiszen a két difőn a szöveg kulcsszavában, a versszakok elején anaforikusan ismételt *emlékek* szóban „találkozik”, s ilyen módon a továbbiakban egy, a főnikus harmóniánál összetettebb alakzat, a hipogramma elemeiként tételeződik.²⁷²

Korábban, a *Bevezetőben* említettük, hogy a hipogramma figurájának lényege a téma-szó difőnikus, illetve polifőnikus szövegbe-íródása, melynek funkciója nem más,

²⁷² A főnikus ismétlődések és a rímszerkezet összejátékának hasonló jelentőséget tulajdonít az *Az a szép, régi asszonyt* elemző tanulmányában Kovács Gábor: „Az óhajtó hanglejtést a versnyelv belső rímszerkezete – amely[...] jelentős mértékben épít az INT hangsor ismétlődésére – átalakítja, és egy másik fonikus szerkezetet sző bele a megnyilatkozás intonációs struktúrájába. Azáltal, hogy az INT hangsor az állandó ismétlés révén a teljes versszövegre kiterjed, kitör a három hangzóból álló *fonikus struktúrából*, s a teljes verses megnyilatkozást meghatározó *intonációs struktúrává* alakul.” KOVÁCS Gábor, *Versnyelv és dialógus* (József Attila: *Az a szép, régi asszony*) = *Vers-rítmus-szobjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia-SZITÁR Katalin, Budapest, Kijárat, 2005, 260.

mint a költemény kulcsszavának „szavak alatti szavakként”, „poétikai beszédként” való, akár többszöri megismétlése. (Itt kell megjegyezni, hogy Saussure anagrammákkal kapcsolatos fogalomhasználata meglehetősen ellentmondásos, amennyiben a hipogramma alkotóelemeinek megnevezésére -főn [-phon] utótagú terminusokat alkalmaz (pl. *diphon*), jöllehet grafémát jelöl velük.²⁷³ Ennek oka de Man szerint az, hogy ha elismerné, hogy a szótéma elemei valójában nem főnikusan, hanem materiális beíródságként „vannak jelen” a szövegben, azzal a nyelvi struktúrák hangzáson alapuló érzékelhetőségét és érthetőségét, végső soron bármiféle jelentés lehetőségét vonná kétségbe.)²⁷⁴

Visszatérve az elemzéshez, kimutatható, hogy az *emlék* (illetve az *emlékek*) mint a vers kulcsszava(i) hipogrammatikus vésetként többször is beíródik (beíródnak) a költemény első versszakába:

Könnyű emlékek, hová tűntetek?
Nehéz a szívem, majdnem zokogok.
Már **nem** élhetek meg nélkülük,
már **nem** fog kézen, amit megfogok.
Egy kis játékot én is **érdemelnék**, –
libbenjetelek elő, ti gyöngye pillélek!

A „legtökéletesebb” ezek közül az 5. sor alakzata, ahol egyetlen szótesten belül, változatlan grafemikus sorrendben ismétlődik meg a beszédtema: „Egy kis játékot én is **érdemelnék**”. A lírai én gyermekien panaszos, vágyat és (jogos) igényt egyaránt megfogalmazó kijelentésének referenciális jelentését, mely implicit módon a játék, illetve játszás lehetőségének pillanatnyi hiány-tapasztalatát is tartalmazza, a retorikai olvasat felülírja. A játékra vonatkozó igény ugyanis, az inskripció véletlene folytán már a bejelentés pillanatában, illetve helyén teljesülni látszik. Ez a szöveg materiális, grafemikus szintjén végbemenő, a nyelv kontingens működésmódja által lehetővé tett játék azonban nem a versben megszólaló én számára tárulkozik fel. A hipogramma az

²⁷³ Vö. Sylvere LOTRINGER, *The Game of the Name*, Diacritics, 1973 (Summer), 3.

²⁷⁴ „Az érthetőség elve a lírai költészetben a költői hang fenomenalizációján alapul.” Paul DE MAN, *Lyrical Voice in Contemporary Theory = Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, szerk. P. PARKER, C. HOSEK, Ithaca, Cornell UP, 1985, 55. Idézi: Jonathan CULLER, *Líraolvasás*, ford. FÜZI Izabella = *Figurák*, Budapest-Szeged, Gondolat-Pompeji, 2004, 127.

olvasás alakzataként a befogadó együttjátszására apellál, amely nélkül az *érdemelnék* szóba beíródott [em.l.ék] a felejtés tárgya maradna, s a költemény „valós” vagy igaz volta nem jutna érvényre.

A költeményt, a valóságosat – írja József Attila a Kosztolányi-kritikában –, melyet a nyomtatott betűjel, a szavakká formált anyagi hangok zöreijrendszerre egyszerre idéz fel a szívben és az elmében, a tudattalanban meg a tudatban, költő és olvasó együtt alkotják.²⁷⁵

Vagyis az anagrammatikus „infrastruktúra” felől nézve a *nyomtatott* betűjel nem „holt” betű és nem is a hangok pusztja jelölője (a jel jele). Ez az „az időt térré változtató ritmus”, amely „egyetlen titkos rejtjellé” pecsételi össze a jelentést és a betűt.²⁷⁶ A nyomtatott betűjel az ugyancsak anyagi természetű zajból dekódolt hangzó beszéddel együtt hozza létre a költemény egy „valós” értelmét. A költői szöveg mediális effektusainak, az írott/nyomtatott jelölőnek és a megformált, artikulált hangnak a fenomenalizálása: egyaránt a játékba vont olvasó feladata. A jelentés nyomai ott vannak az önmagát játszó, megmutatkozni akaró szövegben, de jelenlétük egyszersmind hiány is, akárcsak az emlékek virtualitása vagy az elfojtás létmódja, amely „valamilyen lelki tartalmat *egyszerre őriz meg és zár el.*”²⁷⁷ A vágyakozó sóhajban („Egy kis játékot én is *érdemelnék*”) elfojtás-szerűen van jelen a vágyteljesülés, vagyis a gyermekkori játék-emlék, mely reflektálttá válva felszabadul, s ahogyan a hipogramma a szavak mögöttiség állapotából, úgy „libben elő”, emelkedik ki a tudatalattiból.

Az emelkedésnek ezt a mozzanatát nemcsak az előlibbenő „gyöngé pillék” metaforája érzékelteti, de végbemegy az *emlék* szó szövegbeli re-etimologizálása révén is. Az *érdemelnék* és *emlék* szavak hipogrammatikus egymásba-íródásakor (*érdemelnék*) ugyanis egy harmadik szóalak is beléptethető az értelmezés szövegterébe. Ez nem más, mint az *emel* (*érdemelnék*) szó, mely az *emlék* szavunk belső formájaként feleleveníti a fogalom képzetét. Az emelés, emelkedés mint felfelé való mozgás, illetve mozgatás aktusa szorosan összefügg az ’emelhetőség’, s ennek révén a ’könnyűség’ képzetével,

²⁷⁵ JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső* = JAÖM III., 167.

²⁷⁶ Jacques DERRIDA, *Mi a költészet?* ford. HORVÁTH Krisztina, SIMONFFY Zsuzsa = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal–VILCSEK Béla, Budapest, Osiris, 2002, 278.

²⁷⁷ Sigmund FREUD, *A téboly és az álmok W. Jensen Gradvá-jában* = Uő, *Művészeti írások*, szerk. ERŐS Ferenc–ARGEJÓ Éva, Budapest, Filum, 2001, 46.

miáltal megerősíti, sőt értelmezhetővé teszi a magát frazémaként állító, ám valójában csak a költői nyelvhasználatban összetartozható „könnyű emlék” szókapcsolatot.²⁷⁸

7. A szöveggel „együtt-játszó” olvasó

A ritmus által kiemelt 3. sorban az *emlék* szó kétszer is szerepel hipogrammaként. A ritmikai markírozottság egyik oka, hogy az uralkodó jambusi lejtésirány ellenére a sor két anaklázissal (trocheussal) indul, a másik pedig, hogy a négyütemű tízes sorok szabályos osztása itt részben megtörik, bár a sor második felének 1/4 osztású ütempárját a „nélkületek” szó rövid /ü/ hangjának hosszára, vagyis nyomatékosra való cserélésével a költő mintegy „visszarántja” azt a szabályos, 2/3 osztatú ritmusképletbe. Hátrahagyott esztétikai töredékeiből tudjuk, hogy József Attila milyen fontos értelemgeneráló szerepet tulajdonított rímnek és ritmusnak, s hogy egy időben önálló verstan megírásán is gondolkodott.²⁷⁹ A [*Könnyű emlékek*...] esetében „az értelem tudomására hozott ellentét”,²⁸⁰ melyre a ritmus, vagy az attól való egyszeri eltérés, a belső-, metszet- és végrímek, illetve a difónok fokozott rekurenciája egyaránt felhívja az olvasó figyelmét, abban mutatkozik meg, hogy míg a vers beszélője az első strófában az emlékek eltűnésén kesereg, hiányukat fájlalja és újbóli megjelenésre szólítja fel őket, azok hipogrammak formájában, „szavak alatti szavakként” többször is felsejlenek a szöveg terében. Sőt, mikor a beszélő saját emlékeitől való megfosztottságát, nélkülük-valóságát hangsúlyozza, az inskripció véletlenjeként vagy a téma „visszhangjaként”²⁸¹ bár, de többször is jelen vannak a verssorban („Már *nem élhetek meg nélkületek*”). A versben tetten

²⁷⁸ A könnyűsége okán felfelé szálló, emelkedő emlék képe József Attila más verseiben is megjelenik, példaként a *Szelid, búcsúzó asszony* című költemény utolsó strófáját idézhetjük: „*Könnyű legyen emlékem, mint az illat, / Mely egekig száll és legyen örök, / Amíg szívemből máglyarózsák nyílnak / S feláldozott szerelmem füstölög.*” (kiem. O. S.) A párhuzam további érdekessége, hogy a könnyű, emelkedő emlék képe mindkét versben az eleven képzetű /ill/ szekvenciát hívja életre, egyfelől az *illat*, másfelől a *pille* szavak révén, ily módon kölcsönözve érzéki jelleget az „illanó” emlékek témájának.

²⁷⁹ „Szó volt arról, hogy a nagyközönség és a költő-inasok számára modern verstant írjon, s már megállapodást is kötött egy kisebb kiadóval, s igen nagy becsvággyal kezdett a munkához, amikor a kiadó hirtelen megszűntette működését, és a munka abbamaradt.” FEJTŐ Ferenc, *József Attila költészete* = Uő, *Borkóstoló. Irodalmi tanulmányok*, Budapest, Belvárosi, 1996, 73.

²⁸⁰ „A valóság elemei az irodalomban ritmusként szerepelnek. [...] És más oldalról – a mű ritmusának ellentétet kell az értelem tudomására hoznia, mert különben a ritmus nem valóságos, csak káprázatféle.” JAÓM III. 97.

²⁸¹ Vö. Umberto Eco, *Szöveg és szerző között*, ford. SCHULLER Gabriella, Helikon 2001/4., 522.

érhető hipogrammatikus jelenség itt már túlmutat a témaszó nyomatékosításának funkcióján, s a vers önreferens alakzataként referenciális és figurális olvasat feszültségét idézi elő.

Miközben a vers szubjektuma az emlékeket a tűnékenység jelzői, igei és névszói metaforáival illeti, „könnyűnek”, előlibbenő „gyöngye pillének” nevezve őket, addig az *emlék* szó, elemeire esve ugyan, de materiális beíródásként, „vésetként” jelen van a szövegtérben. Ezzel szemben a második versszakban, ahol az emlékekről mint emléktárgyakról, fogható, állítható, rendezgethető játékszerekről esik szó, az *emlék* mint beszédtema anagrammatikusan már csak egyszer, a 10. sor „gyűljetek körém” szintagmájában szóródik szét, ott is csupán mint paragramma, részben monofónjaira hullva („gyűljetek *körém*”). Ugyanakkor ez a „szétfoszlott” jelölő, e fenomenalizálhatatlan betűkombináció a szöveg halk moraja vagy zajaként az olvasatban allegorikus értelemhez juthat, amennyiben mintegy „válaszul” a felnőtt „gyerekes”, a megkapaszkodás ősi ösztönéből fakadó óhajára („Emlékek, [...] gyűljetek körém! [...] álljatok föl rendben! [...] Védjete meg engem!”) a teljesség és rendezettség hiányát, valamint az (el)szakadás szükségyszerűségét reprezentálja, a vágy beteljesülésének lehetetlenségét sejtetve ez által.²⁸²

Másként fogalmazva, míg az első, illetve második strófa a vers referenciális szintjén a fogalmi és tárgyi értelemben vett emlékeket, vagyis az emlékezés eseményét és az emléktárgyakat vonultatja fel, addig a retorikai mozgások egy ezzel ellentétes értelmezési folyamatot indítanak el a szövegben. A vers első felében a beszélő azzal szembesül, hogy a „könnyű emlékek” elszállnak, „gyöngye pilleként” tovalibbennek, és csak hiányukat képes realizálni, ám a „gyakorlott szemű” olvasó²⁸³ a szavak

²⁸² A megkapaszkodás és elszakadás egymással ellentétes ősi ösztöneit Fenyő D. György emeli be a vers interpretációs horizontjába: „Így lesz tehát az anyába való kapaszkodás sikertelen kísérletének konkrét képe az emlékekbe való kapaszkodás ugyancsak sikertelen kísérletének *metaforájává*, az pedig a világtól való elszakadás *metonimiájává*.” FENYŐ D., i. m., 88.

²⁸³ Jacques Lacan *A betű instanciája a tudattalanban, avagy az ész Freud óta* című tanulmányában az álom és a költészet kapcsán a jelölő, illetve a betű elsődlegességét hangsúlyozza, és a saussure-i anagrammák példáját említve csak a gyakorlott szem számára követhető artista mutatványként látta az „igazság” sorok közötti, csak a jelölőre támaszkodó közvetítését: „[...] to not let myself be imprisoned in some sort of *communiqué* of the facts, however official it may be, and if I know the truth, convey it, despite all the censors, *between-the-lines* using nothing but the signifier that can be constituted my acrobatics through the branches of the tree. These acrobatics may be provocative to the point of burlesque or perceptible only to the trained eye, depending on whether I wish to be understood by the many or the few.” Jacques LACAN, *The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud* = ÜÖ, *Écrits*, ford. Bruce FINK, New York, Norton, 2006, 421.

anyagiságának előtérbe kerülése révén éppen ennek ellenkezőjét, vagyis az „emlékek” szó széthullott, majd mássá vált jelölőjét „betűzheti ki” – több alkalommal is – jelentettként. Ilyen értelemben a „Könnyű emlékek, hová tűntetek?” költői kérdése az újraolvasásban egyfajta perlokúcióként, az olvasót valami eltűnt „dolog” (egy anyagszerűen, materialitásként felfogott szó) keresésére indító megnyilatkozásként tételeződik,²⁸⁴ míg a beíródások egyikének kontextusa („Egy kis játékot én is érdemelnék”) a jelölőkkel való (intencionált vagy véletlenszerű) játék értelemlenőségét alapozza meg. A vers második felében, ahol a lírai alany vágybeszédében a gyerekkori emlékek tárgyiasulnak, s a kifejtett metafora révén („Emlékek, kicsi ólomkatonák”) játékszerként anyagi minőséghez jutnak, a szavak alatti, hipogrammatikus szó-téma szertefoszlik, kommunikációs szempontból észlelhetetlen paragrammává diszpergálódik. A széthullás, illetve az elemeire hullott szó mint olyan azonban csak az interpretáció retrospektív horizontjában, a kulcsszó korábbi, hipogrammatikus felépüléseinek ismeretében tételeződhet az *emlékek* olyan nyomaként, amely a megszüntetve megőrző jelen-nem-létben tárja fel a vágy („Emlékek ... gyűjtemek körém!”) illuzórikus voltát.

Úgy tűnik tehát, hogy az *emlék* és a *játék* motívumaira épülő [Könnyű emlékek...] egyszerre mutatkozik meg az emlékező *költő* vágypótló játékaként, az emlékező szavakkal átszőtt *szöveg* önprezentáló magát-játsztatásaként, valamint az egymásra is emlékeztető szavak alatti szavakat deszifrizáló *olvasó* szöveggel való együtt-játszásaként.²⁸⁵ A játék ez utóbbi két formája a hipogrammán alapul, amely adekvát

²⁸⁴ Ilyesféle apellatív gesztusként értelmezhető József Attilának a [Könnyű emlékek...] -kel közel egy időben született, s ugyancsak az emlékezést tematizáló, *Azt mondják* című versének harmadik strofája, melyben – rímhelyzete révén – a *felejtés* metaforája az *elejtés* lesz (ahogy a [Könnyű emlékek...] -ben az *emlék* az *emlekedés*): „Én nem emlékezem és nem felejték. / Azt mondják, ez hogy lehet? / Ahogy e földön marad, mit elejték, – / ha én nem, te megled.” A „meglelés”, mely autoreferens értelemben a rím révén fenomenalizálhatóvá tett beíródások olvasó általi konstataciójaként értelmezhető, nem szükségszerű, de lehetséges. Erre a potencialításra utal metaforikusan a *lehet-megleled* rímpár. Az anagrammatikus olvasat lehetőségét erősíti továbbá az első versszak *költemény-én* rímpárja és az utolsó stófa *meghalok-hall-hallgatók* paronómaziás láncja is.

²⁸⁵ Hasonló textuális játékra hívja fel a figyelmet Érfalvy Livia Kosztolányi Dezső *Játék első szemüveggel* című költeményében, melynek elemzése során a cím (Játék első *szemüveggel*) „versszöveggé történő anagrammatikus szétírására” mutat rá. „A vers címében aktivizált -em- / -me- hangszekvencia első versszakbeli tükrös szerkezetű rekurrenciája (*Messze / lát már szemem áldott kódokba veszte*) a vers címének grafémák szintjén történő újraírásaként értelmezhető. A három versszaknyi szünet után ismét megjelenő hangkapcsolat-ismétlődés az első versszakbeli előfordulás variációjaként realizálódik: két szótag ismétlődik az első sorban, egy pedig a másodikban (*Nem mer / közelbe nézni, riút a föld, az ember*). Az újabb – immár csak két versszaknyi – szünet után ismét felszínre törő szekvencia a hangkapcsolat új variánsát (-ém) vezeti be (*Lencsém, / mond, megled-e messze-szállt szerencsém*), miközben a címben és az első sorban egyaránt aktivizálódó -sze- anagrammát is újraírja. A szemüveget metaforizáló és invokáló első szöveg helyen tehát minden más versszaknál szembetűnőbben történik meg a

módon képes közvetíteni az emlékezés és az elfojtás egymással korreláló versbeli folyamatait, mert működésmódja mintegy leképezi e mentális és pszichés mechanizmusokat. A hipogramma ugyanis – akárcsak az emlékek a tiszta emlékezet virtualitásából vagy az elfojtott ösztönkésztetés a tudatalattiból – a versritmus értelemalapító rendezőelve révén előhívható a szavak szintje, vagyis az „értelmes” beszéd „alól”. S voltaképpen ez az „előhívás”, a betű(kapcsolato)k hipogrammaként való (fő)reolvasása, újra-fenomenalizálása az, ami a nyelvet és az olvasót egyaránt társalkotói szerephez juttatja.²⁸⁶

szeműveggel folytatott »nyelvi játék«, a szóforma anagrammatikus újírása.” ÉRFALVY Livia, *Haláltudat és alkotás – A szubjektum egzisztenciális határhelyzete Kosztolányi Dezső Játék első szeműveggel című versében*, Mester és Tanítvány 2009/8., 178.

²⁸⁶ „A használat elve nem az eszközök előírt vagy tetszőleges alkalmazását jelenti, hanem a megértendő és a megértő interakciójának kölcsönösségében, ennek az interszubjektív »használatnak« a során létrejövő, megteremtődő jelentés az, amelyben a nyelv együtt-alkotó képessége megnyilatkozik.” KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A nyelv mint alkotótárs. Nyelvviség és esztétikai tapasztalat újabb irodalmunkban* = Uő, *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Budapest, Argumentum, 1996, 297.

III.

„Én”

Magány

Bogár lépjen nyitott szemedre. Zöldes
bársonypenész pihézzé melledet.
Nézz a magányba, melybe engem küldesz.
Fogad morzsold szét, fald föl nyelvedet.

Száraz homokként peregjen szét arcod,
a kedves. S ha cirógnál nagyon,
mert öled helyén a tiszta úrt tartod:
dolgos ujjaid kösse le a gyom.

Lásd, ez vagy, ez a förtelmes kívánság.
Meg se rebbennél, ha az emberek
némán körülkerülnének, hogy lássák:
ilyen gonosszá ki tett engemet.

Kit szorongatsz most? Ha szülsz, a fiadnak
öröme az lesz, hogy körbe forog,
te meg rápislogsz míg körülhasalnak
telibendőjü aligátorok.

Mozdulatlan, hanyatt fekszem az ágyon,
látom a szemem: rám nézel vele.
Halj meg! Már olyan szótlanul kívánom,
hogy azt hihetném, meghalok bele.

„... fald föl nyelvedet”

József Attila: *Magány*

A szöveg érvényteleníti a nyelvtani attitűdöket: ő az a megkülönböztetés nélkül való szem, amelyről egy szertelen szerző (Angelus Silesius) beszél: „A szem, amellyel Istent látom, ugyanaz a szem, amellyel ő lát engem.”

(Roland Barthes)²⁸⁷

Az idegen kérdés eltényesítése nem változtat azon, hogy a kérdés érint és igénybe vesz engem. A feleletadás nem azzal kezdődik, hogy valamiről szóló beszédbe fogunk, sőt egyáltalán nem azzal kezdődik, hogy megszólalunk, hanem hogy odanézőnk és odahallgatunk – aminek megvan a maga sajátos formájú elháríthatatlansága. A „Halld!” felszólítást nem tudom nem hallani anélkül, hogy ne hallgatnék rá. [...] Ha eleresztek valamit a fülem mellett, az is feltételezi, hogy hallottam, ha elfordítom a tekintetem valamiről, az is feltételezi, hogy láttam [...].

(Bernhard Waldenfels)²⁸⁸

A József Attila által Gyömrői Edithez írt versek második sorozatának „kiemelkedő, összegző darabjaként”²⁸⁹ számon tartott *Magány* a *Nagyon fáj* című 1936-os kötetben jelent meg. Az előzőekben tárgyalt [*Könnyű emlékek...*]-kel rokonítja a performatív erejű aposztrofikus beszédmód, de míg annak hangvételére a könyörgő, óhajtó modalitás volt jellemző, a *Magány* énje átkozódó, kegyetlen tónusú hangon szólal meg. Az első két versszak soroló, rontó kívánságsora, „mágikus szerkezete”²⁹⁰ miatt „átokdalként”,²⁹¹

²⁸⁷ Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, ford. MIHANCsik Zsófia = Uő, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris, 1996, 83.

²⁸⁸ Bernhard WALDENFELS, *Felelet arra, ami idegen*, ford. TENGELYI László, <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/20/frawald.html>

²⁸⁹ SZABOLCSI Miklós, *József Attila élete és pályája* 2, Budapest, Kossuth, 2005, 777.

²⁹⁰ N. HORVÁTH Béla, „Add kezembe e zárt világ kilincsét...” *Az életkudarc kompenzációjának kísérlete József Attila Gyömrői Edithez írott verseiben*, Életünk 1980/12., 1058.

illetve „kiáltozás-versként”²⁹² is emlegetett költemény sajátos, a ráolvasás folklór-műfajának analógiájára szerveződő beszédmódján kívül még egy okból gyakran hivatkozott példája az életmű kései szakaszával foglalkozó szakirodalomnak. A vers 18. sorának „másikat is megkettőző chiazmusa”²⁹³ („látom a szemem: rám nézel vele”) figuratív módon reprezentálja a szövegben megszólal(tatható) én „elidegenített és mégis végletesen szubjektív nyelvét”,²⁹⁴ a későmodern korszakküszöb „megszilárdíthatatlan metaforikus én-konstrukciójának”²⁹⁵ egy lehetséges változatát, az „önszuggesztíót”²⁹⁶, illetve az önmegértésnek „a szem tükröző képességében metaforizálódott” tapasztalatát.²⁹⁷

Eltekintve a további példák felsorolásától annyit megállapíthatunk, hogy a sor és vele együtt az utolsó szakasz – hasonlóan az *Eszmélet* záró strófájához²⁹⁸ – paradigmatisuk szerepet kap a költő harmincas évekbeli, nyelvi feltételezettségű én-konstrukcióival foglalkozó recepcióban. Bár némileg más aspektusból, de számunkra is az válik majd érdekessé, hogyan – milyen lépéseken keresztül – szerveződik meg, létesül (újra) az utolsó szakasz ellentmondásos tükrójátékának nyelvi természetű alanya.

1. Az én kompozíciója és dekompozíciója: aposztrophé és chiazmus

Első olvasásra is feltűnhet, hogy a verset teljes terjedelmében átfogó aposztrophé alakzata és az én chiaztikus versvégi defigurációja (látszólagos) ellentmondásban van egymással. Hiszen a szöveg egészen fenntartott vocativus („Nézz a magányba”, „peregen szét

²⁹¹ N. HORVÁTH Béla: „Egy, ki márványból rak falut...” *József Attila és a folklór*, Budapest, Babits, 1992, 87.

²⁹² SAJÓ László, „A legutolsó menedék.” *József Attila legutolsó versei = „A lét dadog, csak a törvény a tiszta beszéd.”* ELTE ülészak, szerk. FENYŐ D. György–FRÁTER Zoltán–GELNICZKY György–NAGY András, Budapest, ELTE, 1980, 211.

²⁹³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Szétterült ütem hálója”. *Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakküszöb József Attila költészetében = Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, szerk. KABDEBŐ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő–KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–MENYHÉRT Anna, Budapest, Anonymus, 2001, 23.

²⁹⁴ BENEY Zsuzsa, *A két anya = Uő, József Attila-tanulmányok*, Budapest, Szépirodalmi, 1989, 40.

²⁹⁵ KULCSÁR SZABÓ, i. m., 23.

²⁹⁶ SZABOLCSI, i. m., 778.

²⁹⁷ SZ. MOLNÁR Szilvia, *A magány képei = Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, i. m., 261.

²⁹⁸ VÖ. BÓKAY Antal, *Határterület és senki földje. Az Én geográfiája az Eszmélet XII. szakaszában = Uő, József Attila poétikái*, Budapest, Gondolat, 2004, 137-139.

arcod”, „Lásd, ez vagy”, „Kit szorongatsz most?”, „Halj meg!”) az olvasóban szükségszerűen egy változatlan „hangon” megszólaló, integer én benyomását kelti, míg az utolsó sorok ellentétező szimmetriára épülő szerkezetei kimondottan destruálják, „rongálják” az e „hang” mögött fölsejlő „arcot”. Annak megértéséhez, hogy a versbeli szubjektum létesülésében milyen szerepet tölt be az aposztrophé, illetve a chiazmus alakzata; vagyis az én konfigurációja és/vagy defigurációja miként megy végbe, az említett alakzatok előzetes vizsgálatára van szükség.

A nyelvben és a nyelv által konstituálódó szubjektivitás, amely az „én” kimondásával, a „te”-hez fűződő viszony reflektálásával létesül, az individuumok egyedi azonosítására nem alkalmas: „[...] az *én* arra az egyedi beszédaktusra vonatkozik, amelyben elhangzik, és abban is a beszélőt jelöli meg. [...] A realitás, melyre az *én* utal, a diszkurzus realitása.”²⁹⁹ Az aposztrophikus versbeszéd az „én” és a „te” (üres) nyelvi formákihoz hasonlóan, azok analógiájára működik, amennyiben nem reprezentációja egy eseménynek, hanem – Culler szavaival – „egy fiktív diszkurzív esemény megteremtője.”³⁰⁰ E fiktív diszkurzus időtlen jelenében, mely nem más, mint az írás temporalitása („Kit szorongatsz *most?*”) nincs narratíva, nincsenek elbeszélhető események; itt (az írás „most”-jában): „Semminek sem kell történnie, hiszen magának a versnek kell történésé válnia.”³⁰¹ Az aposztrophikus költszet ezen performatív sajátossága a *Magányban* fokozott erővel jut érvényre,³⁰² hiszen a ráolvasás – melynek műfajára rájátszik – eredendően és lényegileg aposztrophikus jellegű beszédmód. A költemény első emocionális kulminációs pontján, ahol az átok irányultságának tárgya grammatikailag és inskripcionálisan is „te”-ként identifikálódik („ez vagy [*te*], ez a förtelmes kívánság”), a mutató névmás egy második deixist is megalapoz. A „ez” rámutató szó szinekdochikusan a vers egészét, magát a szöveget, a szövegteret jelenti, míg a magyarázó céllal hátravetett, jelzős bővítménnyel ellátott mellékmondat („ez a

²⁹⁹ Émile BENVENISTE, *Szubjektivitás a nyelvben = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szövegviálmény*, szerk. BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrud–SÁRI László, Budapest, Osiris, 2002, 61.

³⁰⁰ Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 387.

³⁰¹ *I. m.*, 383.

³⁰² Az „átokdal” ismétlések („Lásd, ez vagy, ez a [...] *kívánság*” és „Halj meg! [...] *kívánom*”) révén nyomatékossított célja („*Halj meg!*”) és az átokformula repetícióra épülő, ráolvasó szerkezete a szómágia ősi hagyományát idézi: a megfelelő módon kimondott szó teljesülésébe vetett hitet. Vö. *Magyar néprajz nyolc kötetben* VII, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Akadémiai, 1990, 656.

förtelmes *kívánság*”) metaforikusan azonosítja egymással a verset és a kívánságot. Ilyen módon nemcsak a kívánság, de autoreferenciális értelemben maga a vers is „történik”, teljesülése útján halad.

Aposztrofálni és „én”-t mondani egyaránt cselekvés értékű nyelvi tett. A „történéssé”, beszédeseménnyé váló átokversben maga ez a diskurzus, az átkozódás a személy(ek) létrejöttének feltétele. E létesülés nyelvi, figurális volta azonban korántsem biztosítéka a versbeli én integritásának, mert ennek tételezését – ahogyan azt a továbbiakban végigkövethetjük – egy másik alakzat időről-időre megkérdőjelezi. Chiazmusok a vers első és utolsó versszakában fordulnak elő, egy kivételével³⁰³ minden esetben érintve az aposztrophé által konstituált interszubjektív viszonyt. A kereszteződés gondolatalakzata, melyben az ismétlés párhuzamosságra, a megfordítás ellentétességre utal, a *Magány* első versszakától kezdve az én-te reláció felcserélhetőségét markírozza.³⁰⁴ E retorikai „kommutativitást” már a 3. sor chiazmusa („Nézz a magányba, melybe engem küldesz”) megelőlegezi, s a vers utolsó két sorának („Halj meg! Már olyan szótlanul kívánom, / hogy azt hihetném, meghalok bele”) szimmetrikus kereszteződése az átok visszaszállásának gondolatával egészíti ki. A látványként talán legnehezebben megragadható chiazmusra a vers sokat idézett 18. sorában ismerhetünk rá („látom a szemem: rám nézel vele”), mely a versen végigvonuló *látás-látottság* motívumainak kulminációs pontjaként is felfogható. A kép „feloldhatatlan komplexitását”³⁰⁵ előidéző szemantikai anomália gyökere, hogy az első tagmondat egyes szám első személyű állítmányához („látom”) gyakorlatilag bármilyen tárgy kapcsolható lenne, éppen azt az egyet („a szemem”-et) kivéve, amely aktuálisan kiegészíti; hiszen a szem potenciálisan mindent láthat, egyedül magát nem. A kijelentést a paradoxitáson túlig fokozza az a

³⁰³ A kivételt a negyedik sor „egyszerű”, ellentét nélküli párhuzamot tartalmazó chiazmusa jelenti: „Fogad morzsold szét, fald fel nyelvedet.”

³⁰⁴ Ezen kívül én és te (beszélő és hallgató, megszólító és megszólított) reverzibilitását tapasztalhatjuk azokban az esetekben is, amikor a vers bizonyos tranzitív igéi mellől hiányoznak a tárgyas ragozású személyes névmások, ám egyik mondat kontextusából sem dönthető el egyértelműen, hogy azok egyes szám első (*engem*) vagy második személyű (*téged*) alakjai elidáldotak-e. Itt elsősorban a 11. és a 15. verssorra kell gondolnunk: „némán körülkerülnének (*engem/téged*), hogy lássák”, illetve „te meg rápislogsz, míg körülhasalnak (*engem/téged*) / telibendőjű aligátorok”.

³⁰⁵ Beney Zsuzsa találó megfogalmazásában: „Hányszor vált itt, ebben a versben személyt, ént a költő? Ki az a nem-én, aki az énré mered, kinek a szemével képes a saját, önnön szemét meglátni, ki az, aki közelebb van önmagánál – hiszen a saját szemét látja, amint a másik őt: magát nézi vele. Feloldhatatlan komplexitás ez, nyelvi szabatosággal kifejezett abszurdítás: korrekt grammatikai alakzatok, melyeknek a normális nyelvi kontextusban korrektségük ellenére sincs korrekt nyelvi tartalmuk; a legképtelenebb szürrealista-kubista vízióval felérő, sokkölő kép.” BENEY, *i. m.*, 39.

jelentéstani inkompatibilitás, melyet a sor utolsó szintagmája hordoz. A „nézel” egyes szám második személyű igealak eszközhatározói argumentuma – ellentétben a „látom” ige tárgyi bővítményeinek szinte beláthatatlanul tág körével – mérhetetlenül szűk, hiszen csak és kizárólag a „szemeddel” (esetleg „szemeiddel”) szóalakok tartozhatnak ide: a „vele” névmási határozószó, mely az első tagmondat egyes szám első személyű birtokos személyjellel ellátott „szemem” köznevét helyettesíti, azonban nem. A „megcsavart nyelv”³⁰⁶ képzetét tehát a mondatjelentés inkongruenciái és a kereszteződés együttes hatása kelti fel az olvasóban. Az *én* és *te* egymásra vetítésének, az én-tapasztalat reflexív tükrőrtékának e – másikat is megkettőző – figurája nehezen fordítható át képi tapasztalatba. Ennek egyik lehetősége, ha az önmagán kívül helyezett saját tekintet megpillantásának lehetőségét a másik „néző” szemének (szemfelszínének) tükröző képességeként gondoljuk el.³⁰⁷

2. A *magány* vizualizációja

A nyelvi tapasztalat vizualizálásának másik útja lehet, ha a *magány* motívuma felől olvasatba vonjuk József Attila [*Magad emésztő...*] kezdetű versének alábbi sorait:

Világomon, mint üvegen át
hallgattam új álmod madara dalát.
Azt hittem, annyi az ének,
amennyi a magány üvegének
vastag tábláin átszüremlik.

Ebben a néhány évvel korábbi versben a magány érzése vagy lelkiállapota a vastag üvegtáblák képeként válik érzékletessé, vagy – az átlátszóság képzete folytán – éppen

³⁰⁶ BENEY, i. m., 40.

³⁰⁷ Kulcsár-Szabó Zoltán szerint a sor „sehogy sem referencializálható akkor, ha egy valóságos másíkról van szó, sőt ettől függetlenül is csak a szem és a tekintet közötti különbségtétel vagy hasadás felismerésével tehető értelmessé: a másik tekintete materializálódik itt mintegy az én (vagy a te – itt most nincs különbség) szemében, és mintha ez a helyettesítés hozná létre az én önazonosításának – persze némiképp törekeny – tükrös struktúráját.” KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Magány és énhány József Attilánál* = „Mint gondolatjel, vízszintes a tested...”. *Tanulmányok József Attiláról*, szerk. PRÁGAI Tamás, Budapest, Kortárs folyóirat-Mindentudás Egyeteme, 2005, 143.

érzékeltetlenné és csak a lírai én számára realizálhatóvá, hiszen az üvegtáblák, bár az én világát elrekesztik a többiek világától, „láthatatlanságuk” folytán csak annak számára léteznek, akiben az „átszüremlő” hangok tompasága, illetve a tompaság reflektálása miatt tudatosul ez a fajta izoláció. A magány a [*Magad emésztő...*]-ben olyan, az én világ- és önmegértését meghatározó (lét)hely(zet), amely akadály a hallás útján való (közvetlen) értelemközvetítésnek, s amely emiatt a lírai én múltbeli félreértéseinek³⁰⁸ okaként jelenítődik meg:

S hallottam, említ
az a szó isteneket,
kik nem hajolnak ezután neked.
Pedig
te nem szolgálsz többé nekik.

Most már értelek.
Pörös felek
szemben álltunk, de te szintén
más ügyben, más talaj felett
tanuskodtál, mint én.

Ha ezek után a *Magány* 18. sorát az üvegtáblák közé/mögé, valamiféle „üvegkoporsóba” kényszerült én szövegközi kontextusa felől próbáljuk megérteni, illetve elképzelni, feloldódhat a másik tekintetében önmagát mint nézőt megpillantó én strukturális paradoxona. Az önidentifikáció versbeli tükrös helyzete hasonlatos ahhoz a kettős, bár időben soha egybe nem eső vizuális tapasztalathoz, mint amikor valaki „egyszerre” néz ki (a kint lévő mások/„másik” felé) és „be” (önmagára/ba) egy üvegen, vagyis egyszerre tekint keresztül rajta és látja meg magát benne tükröződni.³⁰⁹ Az én

³⁰⁸ A biográfiai olvasatban a Babits-féle líranyelv félreolvasásának, inadekvát értelmezésének, mely *Az Istenek halnak, az Ember él* című Babits-kritikában nyert nyilvánosságot, s amelynek palinódiájaként a vers olvasható. Vö. JÓZSEF Attila, *Az Istenek halnak, az Ember él. Tárgyi kritikai tanulmány Babits Mihály verseskötetéről* = *JATCSZ*, 216-236.

³⁰⁹ Ez a „látvány” emlékeztet Marcel Duchamp *Aggregényei vetkőztetik a menyasszonyt, sőt* című alkotásának befogadói tapasztalatára. A „*Nagy üveg*” a hagyományos táblakép metafizikai olvasatainak alapviszonyait (transzparencia és opacitás) gondolja újra azok szó szerinti értelmének ironizáló „felmutatása” révén. Hans Belting írja a mű kapcsán: „A képen kívül az üvegfelület már a semmibe

hasadtságának minden bizonnyal ez, a kinti és benti („benső”) világ szinkronizálhatatlansága, az egyik oka. Az üvegként elképzelt magány itt is – akárcsak a [*Magad emészdő...*]-ben – torzít, a saját arcot projektálja az üvegen túli üresség helyére, egy „gazdátlan”, másíkhöz nem köthető tekintetet hozva létre ezáltal. E tekintet, mivel valójában nem a másíkhöz, hanem az énhez köthető, valódi „látásmód többletet” nem ad, s így nem képes az ént esztétikai módon, egészként lezárni. Annak tapasztalatát, ami akkor áll elő, mikor az én megkísérelti magát kívülről látni, Bahtyin korai, az 1920-as évek elején írt esztétikájában a következőképpen mutatja be:

Megkísérelhetjük, hogy képzeletben magunk elé idézzük külső képünket, önmagunkat kívülről megérezzük, a belső önérzékelés nyelvéről a külső megjelenítettség nyelvére fordítjuk: ez egyáltalán nem könnyű, valami szokatlan erőfeszítést igényel. [...] Bizonyos újabb erőfeszítés szükséges ahhoz, hogy pontosan elképzeljük magunkat *en face*, teljesen elszakadjunk belső önérzékelésünktől, és amikor ez sikerül, külső képünkben megdöbben annak sajátos *üressége, áttetszősége* s némileg nyomasztó *magányossága*. Mi ennek az oka? Az, hogy nem rendelkezünk e kép megfelelő érzelmi-akarati megközelítésmódjával, pedig az ilyen megközelítésmód kelthetné a képet életre, illeszthetné értékelően a festői-plasztikus világ külső egységébe. Nem alkalmazhatjuk közvetlenül önmagunkra – ahogyan magunkat bensőleg átéljük – mindazokat az érzelmi-akarati reakcióinkat, melyekkel értékelően észleljük, rendeztetté tesszük a másik ember külső megjelenítettségét. Így nem alkalmazhatjuk közvetlenül önmagunkra a gyönyörködést, a szeretetet, a gyöngédséget, a szájalmat, az ellenséges érzést, a gyűlöletet stb., ezeket a reakciókat magunkon túlra, a világ felé irányítjuk: belső – akaró, szerető, érző, látó és tudó – énünket azonban belülről szervezzük, egészen más – a külső megjelenítettségünkre közvetlenül nem alkalmazható – érték kategóriákban. Bennem, aki képzelek és látok, megmarad belső önérzékelésem és értékem önmagam számára, de belőlem, akire irányul a képzelet és a látás, ezek hiányoznak, azaz saját külsőm számára nincs bennem közvetlenül életet adó és az életbe beemelő érzelmi-akarati reakció sem – külsőm ezért olyan üres és magányos.³¹⁰

Bahtyin szerint tehát nagy erőfeszítés árán létrejöhet az önmagunk kívülről való látásának eseménye, de ez a kívülre helyezett saját tekintet az ént csak üresnek, áttetszőnek és magányosnak láthatja, s nézésével nem tudja beemelni az életbe. Innen nézve a halál (meghalás) gondolatának verszárlatbeli feltételes eseménye már nemcsak az átok visszazállásaként, de az objektivált saját tekintet külső tapasztalataként is értelmezhetővé válik.

irányítja a tekintetünket: magát a pillantást veszi el tőlünk, s nem a pillantás alapjául szolgáló motívumot.” Hans BELTING, *Az abszolút művészet mint fikció*, Enigma 2004/39., 98.

³¹⁰ Mihail BAHTYIN, *A szerző és a hős*, ford. PATKÓS Éva, Budapest, Gond-Cura, 2004, 71-72. (kiem. az eredetiben)

3. Körszerű befogadásmód és anagrammatikus olvasat

Egy gondolat erejéig térjünk még vissza az aposztrophé alakzatához, mely szűkebb értelmezése szerint a holtakat vagy az élettelen dolgokat invokálja potenciálisan felelő, érzékeny erőként tételezve azokat. Felmerül a kérdés, mennyiben mondható el a *Magány* „másikáról”, akihez többek között a „Kit szorongatsz most?” kérdése is szól, hogy halott, élettelen (test) volna. Előre kell bocsátanunk, hogy a kérdés referenciális jellege csak látszólagos, mert a probléma valójában sokkal inkább logikai természetű, s ilyen módon szorosan összefonódik a költői nyelvhasználat alakzattani modelljével.³¹¹ Így válhat érdekessé, hogy a vers megszólítottja formális szempontból már az első sortól kezdve halottnak mutatkozik, hiszen az első két versszakban elhangzó átkok teljesülhetésének feltétele egy halott, az utolsó versszak énjéhez hasonló pozícióban (nyitott szemmel, hanyatt) fekvő test, amely mintegy helyzete tekintetében is alkalmas arra, hogy „nyitott” – cornea-reflexszel nem rendelkező³¹² – „szemére bogár lépjen”, „mellét bársony-penész pihézzé”, nyelve, fogai és arca a természetbeni erodáció, illetve a rontó ráolvasás révén az enyészeté legyen. Ezt az interpretációs preszuppozíciót erősítheti a harmadik versszakban „némán körülkerülő” emberek közt „rebbenés” nélkül nyugvó(?) test ravalt vagy temetést idéző képe is. Folytatva a megkezdett gondolatmenetet feltűnhet, hogy az utolsó előtti sorban elhangzó „kívánság” („Halj meg!”) – mely egy már halott emberhez aligha szólhat – logikailag a vers nyitómondatainak premisszáját képezi, s ezáltal a célelvű vagy lineáris befogadásmód helyett egy fordított irányú, illetve körszerű olvasási út megtételét teszi indokolttá. Voltaképpen az utolsó strófa első soráról („Mozdulatlan, hanyatt fekszem az ágyon”) is elmondható, hogy szituatív képi jellegével jobban emlékeztet egy „hagyományos”, József Attilánál is gyakran előforduló³¹³ nyitóképre, mint verszárlatra. A vers képisége így egy körszerű, kezdő- és végponttal nem rendelkező, illetve ezek felcserélhetőségét, stabilizálhatatlanságát reprezentáló, térbeli szövegmodell létezését

³¹¹ Vö. Jean COHEN, *Alakzatelmélet = Az irodalom elméletei* I., szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 171-214.

³¹² A cornea- vagy más néven proprioceptív-reflex, amely a szemhéj akarattalan, önvédelmi záró-képessége, voltaképpen az élet (egyik) jele.

³¹³ Példaként gondolhatunk itt az *Óda* („Itt ülök csillámló sziklafalon”) vagy az *Alkalmi vers...* („Fák közt, / virág közt / ülök egy padon”) felütéseire. Persze „ellenpélda” is akad: az „ülök. Virrasztok” sor a *Falu* című vers zárlata.

vonja maga után, mely nemcsak az olvashatóság többirányúságát, de a szöveg esetleges újratagolását is lehetővé teszi. A re-szegmentáció pedig teret adhat egy, az irodalomban évezredes hagyományokkal rendelkező, a jelölő fenomenális és materiális tulajdonságai közt észlelhető összefüggést (vagyis nem önkényes természetű viszonyt) tételező olvasásretorikai alakzatrendnek: az anagrammának. A körszerű befogadásmód és az anagrammatikus jelentéstulajdonítás kapcsolatát vetíti előre a 11-15. sorokban sűrűn ismétlődő *kör* szószegmens is. A *körülkerül*, *körbe forog*, *körülhasal* szavak egyértelmű motivikus szerepe leginkább a „*fiadnak / öröme*” soráthajlásos anagramma nyomán vonatkoztatható az újratagolás olvasói műveletsorára, amennyiben a sorképzés diszkontinuus jellegét az értő utánmondásban artikulálódó enjambement felülírja.

Az anagrammatikus olvasat lehetőségét a vers azonban nemcsak itt – a */kör/* trifon/trigramma szövegbe-íródásakor –, de már korábban, a költemény első és második versszakában is „felkínálja”. A 7. sor fontos, ritmus által is kijelölt *öl* motívuma, illetve maga az *öled* szó például már az első sortól „témája” a költeménynek („Bogár lépjen nyitott szemedre. **Zöldes**”). A 4. sor „Fogad morzsold szét, fald **föl** nyelvedet” átka önreferens módon, a versnyelvre tett utalásként is értelmezhető. Amíg az átok a nyelv (mint testrész) felfalását mondja ki kívánságként, a szavak „alatt” kibontakozó szemantikai „térben” a beszéd és az írás „mögötti” instancia, a *nyelv* „falja föl”, „kebelezi be”, illetve „morzsolja szét”, szedi darabokra az *öled* szót. Ugyanez a szétesés, a materialitásként értett nyelvi jel(ölő) elemeire hullása, „szétpergése” történik meg a második versszakbeli „arcod” esetében is („Száraz homokként peregen szét **arcod**, / a kedves. S ha **ciró**gatnál nagyon”), amely így egyfajta anagrammatikus „arcongálásként” is felfogható.

Ez a fajta, a jelölők szintjén, illetve az „alatt” megfigyelhető anagrammatikus „diszpergálódás”, mely – mint láttuk – sok esetben a szöveg önértelmező, illetve a befogadást instruáló nyelvi gesztusaként is felfogható, a vers további részében is folytatódik. A korábbiakban említettük már, hogy míg az aposztrophé alakzata – a minden egyes versszakban elhangzó direkt megszólítások révén – a vers egészére kiterjed, és az én-te relációt retorikailag létesíti, addig a chiazmus a költemény első és utolsó strófájában van csak jelen, a szubjektum nyelvi önazonosságát a határpontokon bizonytalanítva el. A *Magány* „fennmaradó”, a chiazmus által „fedetlenül” hagyott részében egy harmadik, az én-konstrukcióval ugyancsak összefüggésbe hozható alakzat, a hipogramma jelenléte fedezhető fel. A jelenség lényege, hogy az önmagukban is értelmes

/én/ és /te/ difónok (illetve [én] és [te] digrammák) bizonyos „szabályszerűséget” mutatva íródna be a szövegbe, s ez felveti annak lehetőségét, hogy az *én* és a *te* közötti (az aposztrophé és a chiazmus által létesített) interszjektív alapviszony versbeli létesülésének egy harmadik, a befogadói tekintet számára, az írás felszínén megjelenő módusával állunk szemben. A második, harmadik és negyedik versszak difónikus hipogrammáinak (*én*, *te*) már strófikénti elhelyezkedése is igen figyelemreméltó, soron belül elfoglalt pozícióik alapján pedig meglepően rendezett „képet” mutatnak. A második versszakban kétszer fordul elő az /én/ difónja (*homokként*, *helyén*), a negyedikben ugyancsak kétszer a /te/ (*te*, *telibendőjű*), míg a harmadik szakaszban az /én/ köztes pozíciót foglal el a /te/-k között (*fortelmes*, *körülkerülnének*, *tett*). Ez utóbbi három előfordulás abból a szempontból is érdekes, hogy a szavakba, illetve a szavak „alá” hipogrammatikusan beíródó névmások egyfajta nyomatékosító vagy értelmező szerepet is ellátnak a „beépülés” helyén. A „Lásd, ez vagy, ez a fortelmes kívánság” nemcsak a rámutatás által, mintegy közvetve azonosítja a megszólítottat az átokkal, de a grafemikus szinten közvetlenül is megteszi ezt az által, hogy a „te”-t ténylegesen is eggyé olvasztja a „fortelmes kívánsággal”. Az „emberek / némán körülkerülnének, hogy lássák” kijelentés a jelöletlen tárgy miatt nyelvtani szempontból nemcsak a vers „másikának” bekerítettségéként, minden irányból való, fenyegető „nézettségéként”, de az én körbevettségéként is értelmezhető, ami az inskripcióban (*körülkerülnének*) manifeszt módon is megjelenik. A 12. sor *tett* szava pedig „valódi” (nyelvi) tetté válik azáltal, hogy a vádló rámutatás, illetve megnevezés gesztusát hipogrammatikusan is színre viszi („ilyen gonosszá ki *tett* engemet”). E színre vitel – természetesen – minden esetben annak függvénye, hogy az olvasó hipogrammaként olvassa-e (főldre) ezeket a véseteket, hogy autoreferens, a szöveg és a befogadó viszonyára tett utalásként/utasításként értelmezi-e a „Lásd” és a „lássák” szavakat.

Ennek, vagyis az anagrammák „meglátásának”, észrevételének lehetőségét az említett difónok/digrammák strófán belüli elhelyezkedésének figyelemre méltó „szabályossága” alapozhatja meg. Az tudniillik, hogy a második versszak *én*-jei a sorok ötödik szótagjára, a 15. és 16. sorbeli *te*-k az első szótagokra, míg a harmadik versszak *te/én/te* fonetikus/grafemikus motívumlánca „következtesen” a sorok (9., 11., 12.) hetedik szótagjára esik, vagyis az ismétlések egy határozott „mintázatot” hoznak létre, minek

következtében jelölő struktúrának tekinthetők.³¹⁴ E jelszegmenseket (*/én/, /te/*) mindazonáltal név(más)ként („én”, „te”) olvasni, vagyis hipogrammaként kezelni az arcadás/hangadás, megszólaltatás gesztusára vallanak; tehát egy olyan olvasásretorikai alakzatra, amely egyszerre vonja maga után a betű-/hangsorok véletlenszerűségének gondolatát és a befogadói önkény gyanúját.³¹⁵ S bár e gyanú árnyéka szüntelenül rávetül az ilyen és ehhez hasonló anagrammatikus olvasatokra, a *Magány* hipogrammái esetében bizonyos mértékig eloszthatónak tűnik, amennyiben a téma-szók az apostrophé és a chiazmus által többszörösen kijelöltek, s ismétlődés-mintázatuk kifejezett „ritmikával” bír.

4. A szöveg apellatív „gesztusai” (ritmus és paronímia)

Ezek után járjuk körül e hipogrammatikus jelenség észlelhetőségének, a „szavak alatti szavak” hallhatóságának a kérdését is, mely Saussure vizsgálatainál is meghatározó szerepet játszott. Ezzel kapcsolatban jegyzi meg Jean Starobinski, Saussure jegyzeteinek közreadója a következőket:

A vers megalkotásakor a költő működésbe hozza a téma-szóban adott hanganyagot. A szöveg teljesítménye ezért szükségképpen egy elszigetelt szó révén jut érvényre, mely vagy a befogadóra vagy a szövegrészlet témájára utal, s egyszerre jelent egy megközelítési módot, illetve egy olyan kitüntetett hangzókészletet, amelyre a lezárt poétikai beszéd támaszkodik. [...] A poétikai „beszéd” nem egyéb, mint egy név második létmódja: egy változatának létrejötté, melyet egy éles eszű olvasó a fonémák egyértelmű (jóllehet szétszóródott) jelenlétéből észlelhet.³¹⁶

³¹⁴ Vö. Cynthia CHASE, *Arcot adni a névnek. De Man figurái*, ford. VÁSTYÁN Rita, Z. KOVÁCS Zoltán, Pompeji 1997/2-3., 132.

³¹⁵ „Mint ismert, saját állítása szerint [Saussure] részben azért hagyott fel vizsgálódásaival, mert nem talált semmilyen történelmi bizonyítékot egy ilyen kidolgozott törvényszerűség általa rekonstruált létezésére, alapvetően pedig azért, mert nem tudta bebizonyítani, hogy ezek a struktúrák véletlenszerűek voltak-e, a pusztán valószínűség következményei, vagy hogy a szemiózis törvényszerűségei határozták-e meg őket.” Paul DE MAN, *Hypogramma és inskripció*, ford. NEMES Péter = UÓ, *Olvasás és történelem. Válogatott írások*, Budapest, Osiris, 2002, 409.

³¹⁶ „Der Dichter setzt bei der Komposition des Verses das Lautmaterial ins Werk, das von einem thematischen Wort bereitgestellt wird. Die Produktion des Textes geht notwendigerweise durch ein isoliertes Wort hindurch – ein Wort, das sich auf den Empfänger bezieht oder auf das Thema der Passage –, ein Zugangsweg und zugleich ein Vorrat an privilegierten Phonemen, auf die sich die vollendete poetische Rede stützen wird.” Jean STAROBINSKI, *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, ford. H. BEESE, Frankfurt-Berlin-Wien, Ullstein, 1980, 16. „Die poetische »Rede« wird also nichts anders sein als die zweite Seinsweise eines Namens: eine entfaltete Variation, die einen

S ami a „poétikai beszéd” észlelhetőségéhez az elmeélnél is szükségesebbnek látszik – tehetnénk hozzá –, az az éles fül, a fónikus harmónia meghallásának, illetve a hangzásra való „látó” ráhallgatásnak a képessége. „[...] a beszéd – állítja Heidegger – nem egyúttal, hanem *mindenekelőtt* hallás [...], a hallás [pedig] nem más, mint a minden észlelést és képzetalkotást már egybetartó *mondani-hagyás*.³¹⁷ A versbeszéd szavait „mondani-hagyó” hallgató maga is beszél, hiszen „Az irodalmi szövegek olyan szövegek, amelyek hangzását az olvasáskor hallanunk kell, még ha talán csak belső hallással is, és amiket, ha szavalják őket, nemcsak hallunk, hanem magunkban együtt is mondunk.”³¹⁸

Felmerül a kérdés: hogyan, mi okból hallja meg a vers „mondandóját” a befogadó. Meglátásunk szerint azért, mert erre a mű „felszólítja”. A *Magány*-ban e felszólítás (vagy igénybejelentés) többféle módon is „hangot” kap. Elsőként úgy, ha „a szöveg műfaji igényét is a befogadás premisszájává” tesszük; ha felismerjük, hogy e vers nemcsak líra-volta, de – a ráolvasás ősi műfájával való rokonságának köszönhető – eredendően orális létmódja³¹⁹ okán is „csak a megszólaltató utánmondásban jut[hat] tényleges esztétikai léthez.”³²⁰ Másrészt csaknem ennyire evidens, mert ugyancsak a szöveg líra-létéből fakadó tulajdonság a ritmus jelenléte, mely mértékes vers esetében – amilyen a *Magány* is – a hangzás artifikalitásával, auditív jólformáltságával ösztönzi a befogadót a szöveg

scharfsinnigen Leser die evidente (wenngleich zerstreute) Anwesenheit der leitenden Phoneme wahrnehmen läßt.” *I. m.*, 25.

³¹⁷ Martin HEIDEGGER, *Út a nyelvhez* = Uő, „... költőien lakozik az ember...”. *Válogatott írások*, Budapest, T-Twins, 1994, 238.

³¹⁸ Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, ford. HÉVIZI Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSO Béla, Budapest, Cserépfalvi, [é.n.], 33. A versben „előbukkanó” és a „mondás erejével bíró”, önreferens szó koncepcióját Gadamer a *Von der Wahrheit des Wortes (A szó igazságáról)* című tanulmányában egy George-idézettel világítja meg. A német nyelvű verssor („Und das Geräusch der ungeheuren See”), melyben a *Geräusch* szó „mondó ereje” (Sagkraft) éled újjá, számunkra annyiban válik fontossá, amennyiben interpretációját Gadamer tulajdonképpen a szóalakok (*Geräusch – ungeheuren*) közti fónikus ekvivalencia jelentésgeneráló mivolta alapján vezeti le. „So wird durch das »ungeheuren« das »Geräusch« so verstärkt, dass es wieder rauscht, und durch die Konsonanz des 'R' in »Rausch« und »-heuren« wird beides weiter miteinander verspannt.” Hans-Georg GADAMER, *Von der Wahrheit des Wortes* = Uő, *Gesammelte Werke*. Bd. 8., Tübingen, Mohr, 1993, 54. S bár Gadamer sem anagrammatikáról, sem fónikus harmóniáról nem beszél, az olvasó figyelmét nem kerülheti el, hogy a „*Geräusch der ungeheuren*” színtagma esetében többről van szó, mint egyetlen 'r' hangzóról. A *Geräusch* szó e verssorban azáltal válik mondóvá, hogy az utána következő szavak (*der ungeheuren*) difónikusan – ha tetszik, anagrammatikusan – megismétlik hangzó-/betűkészletét.

³¹⁹ A szómágia „többlete a mágikus cselekményhez képest, hogy kimondja célját, és ezzel mintegy magában hordja teljesülését.” *Magyar néprajz nyolc kötetben VII., i. m.*, 656. (Kiem. O.S.)

³²⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez* = Uő, *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai, 1998, 37.

mindig új és újabb reprodukciójára. Az általunk vizsgált vers szabályos, a hatodföles és ötös jambikus sormértékhez (a 7. sor kivételével) viszonylag következetesen ragaszkodó szöveg. Reflektált, az időviszonyokat érzékelhetővé tevő, „skandáló” olvasása/mondása azonban hallani engedi a ritmus mértéktől való eltérését, a konkrét – csak e műre jellemző – hangmintázatot. Vizsgáljuk meg elsőként azt a sort, amely a vers ritmusában – tehát annak elvont, képletszerű ritmuselvétől, mértékétől eltérő tényleges hangzásvilágában – a legerősebb „ellentéteket hozza az értelem tudomására”. Fentebb már utaltunk rá, hogy a 7. sor verstani szempontból kivételt képez a szöveg többi részéhez képest, amennyiben a jambikus lejtésű versegész viszonylagos homogenitását megtörve tisztán trochaikus ritmust realizál:

mert öled helyén a tiszta űrt tartod

— U|— U| —U|— U|— —| U

Figurális aspektusból is érdekes többszörösen antitetizáló szerkezete, melynek magja, a „tiszta űrt tartod” metaforikus impertinencia, további szemantikai anomáliák elemévé válik. Az „űrt tartod” szintagma elemeinek kombinatorikus összeférhetlensége abból adódik, hogy a *tart* többjelentésű szónak, a mondatbeli helyhatározó révén stabilizált aktuális jelentése (‘valahol mint szokott helyen őriz *valamit*’) szemantikailag nem képezhet közös (rész)halmazt az *űr* szóval, amely összes szótári jelentésében léthiányként definiálódik (‘tágas mélység, szakadék, üreg; elkülönülő távolság; valakinek az eltávozásával beállt hiány’). Hasonló a helyzet a „tiszta űr” szószerkezet esetében is, ahol a *tiszta* melléknév sem fokozó (‘merő, csupa’), sem más értelemben (‘idegen anyagtól mentes’) nem kompatibilis a jelzett szóval, hiszen az *űr* semmiként minden anyagi vonatkozástól mentes, ennél „mentesebb” már nem lehet. Az antitetikus szerkezetet tovább erősíti, hogy az *öl* főnév jelentései – hasonlóan az *űr*-éihez – „űr(eg)es” képzetűek, egy helyre mint kitölthető léthiányra utalnak. A nemlét vagy léthiány alakzatba sűrített nyomatókosítása végső soron ismét a vers szubjektumára, énjére vonatkoztatható, ha figyelembe vesszük, hogy az impertinenciába a beszélő szubjektum literális jelöléseként értelmezhető difón/digramma is belép („mert öled helyén a tiszta űrt tartod”). Az átkok közé, mintegy magyarázatként („mert...”) beszúrt tagmondat az én helyét a totális nemlétben jelöli ki, amennyiben az *öl* és az *űr* mint „helyek” egyaránt a kitöltetlenség és üresség képzetét keltik. Az én, aki a megszólított másik ölében (testében) nem lehet jelen, a szöveg „testébe”, az „öl helyére” íródik bele, ott talál magának

„helyet”. A hipogramma és a ritmus szimultán formalizációjában *én* és *te* „egymásbanléte”, dinamikus „között”-je a reflexió helyét az alanyból a nyelvibe helyezi át, hogy ezáltal az *én* viszontláthassa azt a részét, amely benne önmagát nézi. Az én-generálási folyamat – akárcsak a vers 18. sorának chiazmusában – itt is felmutatja én és nem-én, belső és külső egymással-átjártságát és reverzibilitását.³²¹

Mindazonáltal a szöveg „mondó” jellege (a ráolvasás orális műfajához való közelítése), anagrammatikus szerveződése és hermeneutikai relevanciával bíró ritmusviszonyai mellett egy újabb alakzat, a paronímia is „fokozza” a szöveg retorikai „teljesítményét”. Az utolsó előtti sorban „felhangzó” nyomatékos felszólítás („Halj meg!”) az intonációs én számára olyan beszédként van jelen, amely saját meghallására figuratív módon hív fel. A paronímia – mely a derridai *différance*-nak is kiindulópontja³²² – lényege, hogy az azonos vagy hasonló hangzású szavakat, nyelvi egységeket e szimilitas révén felcseréli a szövegben. A többnyire stílushibaként vagy szójátékokban előforduló transzmutációs alakzat eredete csakis írásban észlelhető; a beszéd elhallgatja a „Halj meg!” és a „Hallj meg [engem]!” radikális különbségét.

Előfordulásából ítélve a paronímia használata konvencionálisan a beszélő intenciójával függ össze. Létrejöttében vagy a teljes reflektálatlanság (hibás szóhasználat) vagy a szándék, a tudatosság (szójáték) játszik közre. Az interpretációnak ezen a pontján akár az önprezentáló jellegű szépirodalmi szöveg (intentio operis), akár a szöveget újramondó, „csupa fül” befogadó intencióját (intentio lectoris) vesszük is figyelembe, a vers utolsó előtti sorának felszólítása – a jelenség Gadamer által vizsgált értelmében – szójátékként olvasható. „A szójátékok nem egyszerűen a szavak többretegűségének és polivalenciájának játéka, amikből kialakul a költői szöveg – bennük sokkal inkább önálló értelemegységek vannak egymás ellen kijátszva. Ily módon a szójáték szétveti a beszéd egységét és megköveteli, hogy azt egy magasabbban reflektált értelemvonatkozásban értsék meg. [...] A szójáték így produktív szerepet vállalhat az erősen reflexiós

³²¹ Ugyanakkor a „tisza ür” a [*Leülepszik...*]-ben és a *Szürkület* előzményeként olvasható, *Ez éles, tiszta szürkület...* kezdetű töredékben a világra hozott csecsemő, illetve a magzat metaforája, s ekként a *Magány* negyedik versszakbeli anyaképének megelőlegezéseként is értelmezhető („Ez ideránt, az odahuz, mind fogdos, vartog, taszigál, / de észre egyikük sem veszi pupomat / mit ugy hordok, mint örült anya magzatát, / amellyel némaságot szül – azt hiszi ő – / vagy ősi, tiszta ürt”)

³²² Vö. Jacques DERRIDA, *Az el-különbözőződés*, ford. GYIMESI Timea = *Szöveg és interpretáció*. i. m., 43-63.

költészetben [...]”.³²³ De vajon mi teszi mégis észlelhetővé a versbeszédben e beszédegységet szétvető szöveghelyet? A „Halj meg!” imperatívuszában – eltekintve antihumánus referenciájától – első olvasásra nem találunk semmi „különöset”. Az újraolvasás folyamatában észrevehető azonban, hogy a költemény elejétől kezdve ez már a nyolcadik felszólítás, de formálisan csak az első, amely grammatikailag korrekt módon jut érvényre. Hiszen az első három versszakban sorjázó „kívánságok” interpunkciója „hibás”: sehol nincs kiteve felkiáltójel. E nyelvtani „hiányosság” nyoma szintén csak írásban mutatható ki, hiszen az igeragozás önmagában is biztosítja a helyes intonációt. Írás és beszéd el-különböződése jelentésszerű: egy, az írásból inadekvátan hiányzó, de a versbeszéd artikulációs módját nem módosító írásjel egyszeri (nyomatékosított) kitevete egy írásban jelöletlen, de a versbeszédben potenciálisan jelenlévő, „hibás” intonációra („Halj meg!”) „buzdít”. (A vers beszélőjének ezen gesztusa egy teljes fordulatként („trópusként”) is felfogható, hiszen a szöveg eddigi menetét a hallgatótól való elfordulás (apostrophé) jellemezte, míg a „Hallj meg!” paronímiája a befogadó figyelmére apellál. Az elfordulást tehát visszafordulás, majd újabb elfordulás (apostrophé) követi. Ilyen értelemben nemcsak az olvasásmód, de a vers beszédmódja is körszerű.)

Másfelől ezt az interpretációt látszik erősíteni egy újabb téma-szóvá váló hangkapcsolat, a versben sorozatosan ismétlődő /ha/ szegmens is. A „ha” kötőszó, mely a mű második, harmadik és negyedik versszakához feltételes, s ebből következően jövőidejű jelentésárnyalatot kapcsol, igencsak megnehezíti egy pusztán referenciális olvasat fenntartását. Hiszen az „átkok” teljesülését feltételekhez kötő („**ha** cirógnál”, „**ha** az emberek”, „**Ha** szülsz”) alany beszéde némiképp „hitelét veszített”, nem is beszélve egy olyan ráolvasásról, amely a legkegyetlenebb kívánságot („Halj meg!”) finoman megformált, grációzus képekbe („zöldes bársony-penész pihézzé”, „arcod, / a kedves. S ha cirógnál nagyon”, „dolgos ujjaid”) „öltözteti”. A /ha/ hangkapcsolat azonban nemcsak feltételes jelentéstartalmú kötőszóként szerepel a versben, az utolsó strófa paronomáziás lánc (*hanyatt, Halj meg!, meghalok*) az ismétlések révén a jelölő hangtestét állítja előtérbe.

A „ha” nemcsak kötőszóként, de indulatszóként is ismert a magyar nyelvben. Figyelemfelkeltő, csendre intő funkciójának eredete homályos: egyaránt kialakulhatott a

³²³ GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, i. m., 35.

hó állatterelő indulatszóból, illetve szórövidüléssel a *halld!*, *hallgasd!* (> *hallga!*) igealakokból, esetleg e két mód egybe is eshetett.³²⁴ Vagyis a ritmikailag kiemelt és felkiáltójellel nyomatékosított „*Halj meg!*” felszólítás paroním funkcióját („Hallj meg!”) az önreferenssé vált difón (/ha/) belső formájának (‘halld!’, ‘hallgasd!’) aktivizálódása is létrehívhatja.³²⁵

Ez az igény tehát már nem a szövegben megszólaló én igénye, hanem hangsúlyozottan a szöveg, illetve az abban nyelvi-poétikai úton létesülő szubjektivitás kérése, olvasóhoz intézett felszólítása. „A feleletadás pedig – írja Waldenfels – nem azzal kezdődik, hogy valmiről szóló beszédbe fogunk, sőt egyáltalán nem azzal kezdődik, hogy megszólalunk, hanem hogy odanézzünk és odahallgatunk – aminek megvan a maga sajátos formájú elháríthatatlansága.”³²⁶

³²⁴ TESz II., 7.

³²⁵ A *meghal* és a *meghallgat* szavak főnikus egybecsengése nyomán létrejövő asszociatív jelentésátcsapást reprezentálja a *Magány* előtt alig egy fél évvel keletkezett *Szabad-ötletek jegyzékének* alábbi bejegyzése: „*hala / hal / meghal / meghallgat / hallga csak hallga*”. JÓZSEF Attila, *Szabad-ötletek jegyzéke*, közzéteszi STOLL Béla, Budapest, Atlantisz, 1995, 10. (kiem. O. S.)

³²⁶ Bernhard WALDENFELS, *Felelet arra, ami idegen*, ford. TENGELYI László, <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/20/frawald.html>

[Már régesrég...]

Már régesrég rájöttem én,
kételtű vagyok, mint a béka.
A zúgó egek fenekén
lapulok most, e költemény
szorongó lelkem buboréka.

Gondos gazdáim nincsenek,
nem les a parancsomra fereg.
Mint a halak s az istenek,
tengerben és egekben élek.

Tengerem ölelő karok
meleg homályu, lágy világa.
Egem az ésszel fölfogott
emberiség világossága.

„Már régesrég rájöttem én...”

József Attila: [*Már régesrég...*]

A költeményt, a valóságosat, melyet a nyomtatott betűjel, a szavakká formált anyagi hangok zöreijrendszere egyszerre idéz fel a szívben és az elmében, a tudattalanban meg a tudatban, költő és olvasó együtt alkotják.

(József Attila)³²⁷

Foglalkoztatta őt az etimológia, később freudi alapon.

(Kosztolányi Ádám)³²⁸

1. Nem tipikusan időszembesítő vers

A [*Már régesrég...*] kezdetű, cím nélkül fennmaradt költeményről viszonylag kevés szó esik a József Attila-szakirodalomban. Érintőlegesen először 1969-ben, Németh G. Bélának az időszembesítő verstípusról szóló, klasszikussá vált tanulmánya³²⁹ nyomán került a recepció érdeklődésének homlokterébe. A *Még, már, most* című írás ugyan nem elemzi részletesen ezt az 1937 elején keletkezett művet, s bár a *Talán eltűnők hirtelen...* interpretációját megelőzően az olvasó ígéretet kap rá, hogy a szerző vizsgálódása során „folyvást tekintettel lesz” a költőnek erre és másik két, ehhez a verstípushoz tartozó költeményére (*Kirakják a fát, Nem emel föl*), a [*Már régesrég...*] nyelvi-poétikai felépítése több szempontból sem felel meg az értelmezés keretében létrejött tipológiának. A Németh G. Béla által körülírt versmodell alapvető sajátossága volna ugyanis, hogy a három, jellegzetes hangoltsággal bíró időminőséget – az ontikus negativitást tartalmazó jövőt, az erkölcsileg negatív múltat és a főleg érzelmi negativitást tükröző jelent –

³²⁷ JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső* = *JAÖM* III., 167.

³²⁸ Kosztolányi Ádám szavait Tverdota György idézi. TVERDOTA György, *József Attila szókultusza*, Jelenkor 1986/9., 837.

³²⁹ NÉMETH G. Béla, *Még, már, most. József Attila egy kései verstípusáról* = *Uő, 7 kísérlet a kései József Attiláról*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1982, 169-206.

rendező elvvé emelve szembesítse egymással. Ezzel szemben a múlt versben felvillantott, a felismerés tényét értékítélet nélkül rögzítő mozzanatának („Már régesrég rájöttem én”) nincsenek negatív erkölcsi konnotációi, más „régesrég” történt eseményről pedig nem szól a beszélő. A régmúltból eredő és a vers „most”-jában kimondásra kerülő metaforikus önazonosítás („kételtű vagyok, mint a béka”) minősítést nem tartalmazó, s noha bizzar, mégis inkább semlegesnek vagy pozitívnak tekinthető kijelentés.³³⁰ A versből hiányzik az ontikus negativitást tartalmazó jövő is, s ennek következtében nem reflektálódik az idő és a véges egyedi lét összefüggéseinek – Németh G. Béla által hangsúlyozott – metafizikai problémája. Megvalósul azonban a *most* létállapotának totalizálása mint az abszolutizált szubjektív idő heideggeri filozofémájának egyfajta költői utánalkotása és a jelen negatív hangoltsága, amely a „lapulásban” és a „szorongó” lélekállapotban jut kifejezésre. Ám sem a jövő múltat és jelent minősítve meghatározó, értékelő szerepe, sem pedig a végesség, a halálhoz viszonyuló lét gondolata nem tematizálódik a költeményben. A halál, illetve a majdani elmúlás eseménye, amely a *Talán eltűnők hirtelen...* című versben eltűnésként, a *Nem emel föl...*-ben önfeláldozásként jelenik meg, a [*Már régesrég...*]-ből (talán töredék volta miatt) hiányzik, sőt a 8-9. sor hasonlata („Mint a halak s az istenek, / tengerben és egekben élek”) az első versszakból kihallható érzelmi negativitást is felülírja, amennyiben egy olyan közkeletű szólás („Él, mint hal a vízben”) felidézéseként hat, amely pozitív színben, idillként tünteti fel a beszélő aktuális létállapotát. Jóllehet az időmozzanatot hordozó szavak aránya az első versszakban magasnak mondható, s már rögtön az első sorban „heurisztikus sorssummáztaként [...] öt *jelzett* nyelvi mozzanattal sújt le ránk a vesztett idő, a vesztett egyedi történelem befejezettségének szorongó veszélyérzete”,³³¹ a múlt erkölcsi negativitásának és a jövő, illetve a halál gondolatának hiánya miatt a [*Már régesrég...*] nem nevezhető tipikusan időszembesítő versnek. Ezen kívül az első és a harmadik szakaszbeli soráthajlások, vagyis a dikció és a metrika határainak egybe-nem-esése sem sugallja „a befejezettség tényének tudomásulvételét”.

³³⁰ A vers legújabb, Lengyel Andrásról származó interpretációja szerint a kételtűség „nem hasadás, nem a lény kettéhasadása, hanem a létmód megduplázódása. (A hasadás az egésznek a kettéválása, tehát sérülése; a megkettőződés az egésznek a duplikálódása, létmódbővülés.)” LENGYEL András, *„Tengerben és egekben élek”. Egy József Attila-metafora háttere* = Uő, *József Attiláról. Életrajzi aprólékok*, Szeged, Bába, 2005, 261.

³³¹ NÉMETH G. Béla, *A kimondás törvénye. A kései József Attila világképe és poétikája* = Uő, *7 kísérlet a kései József Attiláról*, i. m., 55.

2. A recepció kérdésfeltevései

A költemény recepciójával kapcsolatban elmondható még, hogy a szerzői monográfiák általában röviden említik, többnyire a versen végigvitt *tenger-ég* metaforika kapcsán, rámutatva a mélységben és a magasságban egyaránt otthonos „kétlétű” lény és a bipoláris jellegű, ösztönvilág és tudat összetartozó kettőségében egzisztáló freudi személyiség párhuzamára,³³² illetve a kései versekben megjelenő víz- és tenger-képzet növel és szexualitással kapcsolatos konnotációira.³³³

A [*Már régesrég...*]-nek csupán két részletes elemzését ismerjük. Török Gábor 1973-as tanulmányában³³⁴ a mű két szerkezeti egysége, az 1-5., illetve a 6-13. sorok közötti, éles képi, szerkezeti és „művészi-társadalmi” ellentmondásokra keresve a feloldást, több válaszlehetőséget is felvázol. A beszélőre jellemző kettősségeket, a tengerben és egekben is életképes kétlétűséget, illetve a „gonosz”³³⁵ gazdától és a főreg szolgáktól egyaránt mentes létállapotot, melyet, noha ideológiai szempontból a társadalom többi tagjával való szembenállásként is felfogható volna,³³⁶ a tanulmányíró az én „meg hasonlottságának”, tudathasadásának jeleként értelmez. A poétikai értelemben külső, lélektani értelemben belső pszichológiai magyarázatot nemcsak a „vezérképek” meg hasonlottságot sejtető oppozíciója és az én hangoltságára, aktuális létállapotára utaló kifejezések („lapulok”, „szorongó lelkem”), de – Török szerint – az a tény is alátámasztja, hogy a régi felfedezés elhallgatására, a vallomás hosszas visszafojtására a verskontextus nem ad magyarázatot. A lélektani olvasat relevanciáját azonban egyrészt a képhelyesbítés (a béka-hasonlat után a második versszak hasonlítottjai a halak és az istenek), másrészt a kétlétűség élményének metaforikus hatástalanulása is gyengíti, amennyiben a második versszakra élessé váló *tenger-ég* ellentétet a 3. sor trópusa („A zúgó egek feekén”) egységként mutatja fel azáltal, hogy az *ég*-hez a *tenger* minőségjelzőjét és birtokszavát rendeli.

³³² SZABOLCSI, *i. m.*, 800.

³³³ N. HORVÁTH Béla, *A líra logikája. József Attila*, Budapest, Akadémiai, 2008, 428-429.

³³⁴ TÖRÖK Gábor, *Teljes vers-e, vagy töredék?*, A Szegedi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei, Szeged, 1973, 237-247.

³³⁵ A filológia jelenlegi álláspontja szerint a kéziratnak ezt a szavát „Gondos”-ként olvassuk.

³³⁶ „Nem illik az emberiség megrágalmazása a szocialista költőről alkotott vázlatos képbe.” TÖRÖK, *i. m.*, 241.

A tanulmányban a lélektani olvasat mellett párhuzamosan futó szociológiai (ideológiai) magyarázat szerint „egy egyre sötétülő korszak kezdetén” a 6-13. sor „öncsaló idillje” hiteltelen, s csupán „látszatfeloldás”, még akkor is, ha a két szerkezeti egységet az aktuális és egy jövőbeli én „jelöletlen felelésének, párbeszédének”³³⁷ fogjuk fel. Török szerint a „strófabeeosztás rendellenessége és a költemény két része közti megoldatlan ellentmondások sora egyaránt ahhoz a következtetéshez vezet, hogy ez a tizenhárom sor töredék.” E ténymegállapítás – a várakozásokkal ellentétben – azonban nem zárja rövidre az értelmezést, sőt további megközelítési lehetőségeket nyújt. Az egyik, amelyet a szerző a [*Már régesrég...*] folyamatos írásképe miatt vesz számba, hogy a vers első szakasza és az azt követő két négysoros szakasz egyazon téma „két töredékes variációja”³³⁸ lenne, melyeket – a József Attila-kéziratokból már ismert módon – törlés nélkül írt volna egymás alá a költő.³³⁹ E koncepció szerint az első strófában a kifejezési kényszer „tengernyomása” alatt fuldokló költő „szorongó lapulásáról”, skizoid lelkiállapotáról vall, míg a 2-3. versszakban „a jövőndő lírikusának” beszédét halljuk, amely az aktuális én felől nézve „önálltatósként”, egy „utópikus, öncsaló idill” víziójaként, illetve álmaként volna értelmezhető.³⁴⁰ A tanulmányíró azt is felveti, hogy itt egyetlen elkezdett, de be nem fejezett verssel van dolgunk, melynek végéről éppen az ellentéteket föloldó, a beszélő saját korábbi illúzióit leleplező szövegrész hiányzik, s bár állítása szerint ez a lehetőség „igen nagy teret nyit az olvasó aktivitásának”, hozzáteszi, hogy hipotézise csakis a környező, sőt kissé korábbi versekre épül, s hogy „a [*Már régesrég...*]-nek egyetlen mozzanata sem támogatja ezt a feltevést.”³⁴¹ A vers szerkezeti és képi ellentmondásai tehát próbára teszik az olvasót, amit az a tény is alátámaszt, hogy Török Gábor legtöbb (ha nem az összes) értelmezési kísérlete apóriába torkollik.

Erre az értelmezői „kudarcrá” reflektál több mint harminc év távlatából Lengyel András tanulmánya: „A vers töredékként való kezelése azonban önmagában nem teremtett világosságot a meg nem értett mozzanatok köré, nem hozta meg a meggyőző

³³⁷ *I. m.*, 243.

³³⁸ *Uo.*

³³⁹ „József Attila töredékei közt van rá példánk, hogy a költő törlés nélkül, folyamatosan írva próbálkozik ugyanannak az strófának az átdolgozásával. A vers közben nem mozdul tovább, nem bontakozik ki, vagyis a költő nem bízik stilisztikai, művészi feladatát a – részleges – ismétlődésre, hanem műhelymunkája közben nem tartja szükségesnek áthúzással érvényteleníteni az első strófaváltozatot.” TÖRÖK, *i. m.*, 243.

³⁴⁰ *I. m.*, 244.

³⁴¹ *I. m.*, 245.

értelmezést, inkább csak egy felemás helyzetet rögzített. Az értelmezés a befejezettség/befejezetlenség kérdésére helyeződött át.³⁴² Maga Lengyel a vers Stoll Béla által rekonstruált keletkezési körülményeiből, a lejegyzés feltételezett módjából³⁴³ arra következtet, hogy „provizorikusan kész műről”, tehát nem töredékről van szó. Elemzésének nagyobb részében azonban nem erről, nem a vers fragmentumszerű teljességéről, hanem a képek indukálta feszültségről, a Török Gábor által is emlegetett „éles ellentmondásokról” szól. Elsőként a vers alaptézisének („kétéltű vagyok”), illetve magának a kétéltűségnek a kérdésével foglalkozik, s megállapítja, hogy az „nem a lény kettéhasadása, hanem a létmód megduplázódása”,³⁴⁴ vagyis a metaforikus önazonosításban nem sérülést, hanem létmódbővülést kell látnunk. Az első „kétéltűség-definíció” (2-5. sor) képi logikájának kulcsmozzanata Lengyel szerint is az „egkek fenekén” szintagma, amely egy speciális létszférába helyezi a beszélőt, amennyiben egymásra vetít, érintkezésbe hoz magasságot és mélységet, eget és vizet.

A vers másik szerkezeti egységében, a 8-13. sorokban e képi asszociációkból kibontakozó léthelyzet újraalkotása történik meg, de míg a kétéltűség kimondása érvényben marad, a béka-képzet eltűnik, s „helyébe” a kétéltűségnek egy pozitív tartalmú, az antik (egekben élő istenek) és a felvilágosodás kori hagyományt („Egem az ésszel fölfogott / emberiség világossága”) egyaránt megidéző értelmezése lép. A 2-5. és a 8-9. sorok képi logikája közötti ellentmondást Lengyel András úgy oldja fel, hogy a második versszakot nem az első pusztá folytatásaként, hanem annak magyarázataként, a korábbi öndefiníció részletezéseként olvassa, ezáltal a „zúgó egkek fenekén” való „lapulás” implicit eleme (víz/tenger) explicitté válik a „tengerben és egekben élek” kijelentésben. Miután a kétéltűség „kétágú képének” egyik pólusán található, egekben élő istenek létmódját „magától értetődőnek” minősítette,³⁴⁵ a szerző áttér a másik pólusra, a tengerben élő halak, illetve a tengerben való létezés kérdésére, melyet a Ferenczi Sándor

³⁴² LENGYEL András, *„Tengerben és egekben élek.” Egy József Attila-metafora háttere* = Uő, *József Attiláról. Életrajzi aprólékok*, Szeged, Bába, 2005, 259.

³⁴³ „A 13 sornyi szövegből előbb az első öt készült el, azután – közvetlenül az első szakasz elkészülte után, vagy valamivel később, ez nem eldönthető – a 8-13. sor került papírra, üresen hagyva a 6-7. sorok helyét. A 6-7. sor csak legvégül, már a 8-13. sorok leírása után született meg, s utólag lett beszúrva, beszorítva az erre a célra kihagyott helyre. [...] Az a tény, hogy versötletének lejegyzések József Attila csupán két sornyi helyet hagyott ki, azaz pótlólag csupán két sort akart még beírni, arra vall, a kiegészítéssel a vers egy lehetséges változata teljessé lett, provizorikusan kész műről van tehát szó.” LENGYEL, *i. m.*, 259., 261.

³⁴⁴ *I. m.*, 261.

³⁴⁵ *I. m.*, 264.

által felismert thalasszális regresszió, az ősidőkben elhagyott tenger utáni vágy gondolata felől interpretál. Ferenczi elmélete szerint az ember tudatalattijában jelen van a vízben lakó gerinces állatoktól (a haltól) való származásának filogenetikai emléke, s ez az oka annak, hogy „az egyéni és tömeglélek termékeiben” gyakran a lebegő vagy úszó hal szimbolizálja pl. a közösülést, vagy a magzatnak az anya testében való helyzetét.

Innen nézve – olvasható a tanulmányban – teljességgel érthetővé válik József Attila „tengere”. Nemcsak a metafora természetéből fakad, hogy a versben megjelenő személyes tenger („tengerem”) elsődlegesen nem egy nagy, sós víztömeg, hanem egy érzelemgazdag, meleg emberi reláció, amely biztonságot ad („ölelő karok meleg homályú, lágy világa”).³⁴⁶

A thalasszális regresszió elmélete szerint azonban a valóságérzékét kiteljesítő embernek le kell mondania az anyaméhben elfoglalt helyzet visszaállításának vágyáról, és a való világban kell kárpótlást találnia. Lengyel szerint a vers utolsó két sorában „a szorongáson diadalmaskodó valóságelv személyes érvényesítésének igénye” kap hangot, amennyiben a valóság az ész által jut el a tudomásulvételig és az elfogadásig. Ennek fényében állítja, hogy a „kételtűségben a tudattalan ösztönszféra és a tudatos ráció összehangolásának, harmóniába hozásának kísérlete fogalmazódik meg”,³⁴⁷ s hogy a vers egyszerre öndiagnózis és önterápia, s mint ilyen az önmegértésnek (és önreprezentációnak) is dokumentuma. Mindemellett Lengyel arra is rámutat, hogy az analitikusan orientált József Attilának nem ez az egyetlen olyan verse, amelyben a thalasszális regresszió elmélete költői módon jelenik meg.³⁴⁸ A *Zöld napsütés hintált...* kezdetű töredékében ugyanis a tenger elhagyásának, a tajtékos vízből való „kidobatásnak”, azaz szimbolikusan a születésnek a traumája ábrázolódik.

A [*Már régesrég...*]-nek ezzel, a kételtűség képi logikájában rejlő ellentmondásokat feloldó, pszichológiai interpretációjával – úgy tűnik – újabb hosszú időre berekesztődhetne a versről folyó diskurzus. Ha mégsem így történik, arra a vers nyelvi-poétikai felépítettségében, illetve retorikai működés módjában kell keresnünk a választ. Kérdésfeltevésünk – mely alapvetően nem különbözik a két korábbi elemzőtől – a

³⁴⁶ I. m., 267.

³⁴⁷ I. m., 269.

³⁴⁸ Lengyel András feltételezi, hogy József Attila olvasta Ferenczi Sándor 1924-es, a thalasszális regresszió elméletét tartalmazó művének (*Versuch eine Ganitaltheorie*) 1928-ban megjelent magyar fordítását.

következőképpen hangzik: mi a kapcsolat a vers két, képi-logikai és hangulati, hangoltságbeli feszültségben álló szerkezeti egysége, az 1-5. és a 6-13. sorok között? Másként fogalmazva: szerves-e a viszony a metaforikus önmeghatározások központi elemét, a „kétéltűséget” megérzőkítő, egymásnak némileg ellentmondó szóképek között, illetve mivel magyarázható, hogy a „szorongató kétéltűségből” a vers végére „boldog kétéltűség” lesz? (A vers esetleges töredék-voltával ezúttal nem foglalkozunk, teljes versként tételezzük.)

3. A beszélő „kétéltűsége”: a *tenger-ég* metaforapár

A befogadónak e fenti kérdésekre való fokozott beállítódása több szempontból is indokolt lehet. A versfelütés („Már régesrég rájöttem én”) ugyanis témaként egy régóta érlelődő, de ez idáig kimondatlan felismerés közlésének eseményét, vagyis valamiféle rejtély lelepleződését vetíti előre. Az implicit olvasói kérdésre („Mire jött rá?”) a 2. sorban kapunk választ („kétéltű vagyok”), ami újabb kérdést vet fel: hogyan értelmezhető a „kétéltűség”, a vers beszélőjének önértelmező metaforája? Az első versszak, illetve a 8-13. sor erre adott magyarázata eltér egymástól, s a béka-hasonlatból nem következik „logikusan” a 8-9. sor hasonlata („Mint a halak s az istenek, / tengerben és egekben élek”), ezért az olvasás előrehaladtával a „rejtély” fokozódik. Az enigmatikusságot a versbeli hasonlatok, metaforák, illetve a hasonlatokba épített metaforák egymást átható, keresztező működésmódja is fokozza. A metafora szubjektív szemléletességéhez képest a hasonlatban az érzéki elem – a hasonlítás sajátosan nyelvi-szemantikai mozzanata által – a fogalmi gondolkodással, az összevethetőség és a tárgyra vonatkoztatás mozzanataival bővül. Fónagy Iván, aki a metaforát és a hasonlatot két különböző világlátás reprezentánsaiként gondolja el, így ír erről:

A hasonlat, akárcsak a metafora, szemléletességre törekszik. Ebből a közös alaptenenciából kiindulva, a hasonlat és a metafora más-más irányba halad. A metafora szubjektív, szintetizáló jellegű. Elemibb jelenségeket emel magasabb, többnyire emberi szintre. A szemléletnek és a gondolkodásnak azt a korai formáját tükrözi, mikor az én már levált a külvilágról, de csak önmagán keresztül képes látni és értelmezni a tárgyakat. A hasonlat ezzel szemben a komplex emberi és társadalmi jelenségeket elemzi, már megismert tárgyakhoz méri: tárgyilagos a szó szoros

értelmében. A hasonlat köti össze a metaforizálást a fogalmi gondolkodással. [...] A [hasonlat a] fogalmi elemzés sajátosan költői formája.³⁴⁹

A verssel kapcsolatos interpretációs bizonytalanságot az is okozhatja, hogy jóllehet az „explicittebb” hasonlattól mint olyantól valamiféle tárgyilagosságot, egyértelműsítést várnánk, a [Már régesrég...] -ben ugyanazt a hasonlítotat (*kétéltűség*) többféle, egymást nem pontosító, inkább felülíró hasonlító (*béka, halak és istenek*) értelmezi. Többértelműséget eredményez a 8-9. sor hasonlatába foglalt *tenger-ég* metafora-pár is, melynek mindkét eleme a hasonlattal magyarázó, illetve értelmező viszonyban álló kibontott, teljes metaforává bővül a harmadik versszakban, megsokszorozva ezzel a kiinduló, gyökérimetafora értelemlehetőségeit. Másként fogalmazva: a metaforánál explicittebb, zártabb hasonlat ebben a versben a többértelműség forrása, míg a nyitottabb metafora, mely hagyományosan inkább a jelentésszórás trópusa, ebben a versben többször is magyarázó, jelentésszűkítő funkcióba kerül.

A két szerkezeti egység között észlelt feszültség további oka lehet, hogy az első versszak nyomán „felvetődő” egzisztenciál-ontológiai olvasat, vagyis a *most*, a *szorongó* és a *Gondos* szavak „mögött” potenciálisan meghúzódo heideggeri filozófémák (a vulgáris időmegértés „kéznél lévő” *mostja*, a szorongás alapdiszpozíciója mint a jelenvaló lét egyik kitüntetett feltárultsága, vagy a *gond* mint a világban-benne-lét lényegszerűsége) a 8-13. sorokban interpretatív szempontból jelentőségüket veszítik, s helyüket a thalasszális regresszió helyeként felfogható tudattalan és a tudat („ésszel fölfogott”) kettősségét érzékletessé tevő metaforák (*tenger-ég*) veszik át.

Érdeemes lehet ezek után megvizsgálnunk, hogy a képi-motivikus logikában tapasztalható törés okára, illetve a második kétéltűség-definíció enigmatikusságára korábban adott válaszok mellett, kínálkozik-e egyéb, a vers nyelvi-poétikai felépítettségéből következő válasz is. Induljunk ki a verset dinamikusan megalapozó kompozíciós elvből, a ritmusból!³⁵⁰ A viszonylag szabadon kezelt, sok helyettesítő lábbal (elsősorban spondeusszal) élő négyes és ötödféles jambikus sorok a keresztrímek váltakozásának sorrendjében következnek egymásra. A vers strófabecsztása azonban

³⁴⁹ FÓNAGY Iván, *A költői nyelvről*, Budapest, Corvina, é. n., 268-269.

³⁵⁰ Tinyanov a nyelvi dinamizáció mozzanataként elgondolt ritmusról írja: „az egyik mozzanat alávetése a másiknak, az a deformáló hatás, amelyet a ritmus elve gyakorol a nyelvi elemek (szavak és szócsoportok) szimultán egyesítésének elvére a versben [...]”. Juriy TINYANOV, *A versnyelv problémája*, ford. SOPRONI András = Uő, *Az irodalmi tény*, Budapest, Gondolat, 1981, 171.

szabálytalan: egy ötsoros versszakot két négysoros követ, s ilyesmire – mutat rá Török Gábor – ezen a versen kívül nem akad példa a költő 1935-37 között írott, strofikus tagolású teljes versei között.³⁵¹ Ez a szabálytalanság a rímszerkezetben is jelentkezik, az első versszak keresztrímes ritmusát a 4. sor megtöri (a b a a b), amit a 3-4. és a 4-5. sorok határán tapasztalható soráthajlások még markánsabbá tesznek azáltal, hogy a vers dinamikájába a mondat szintaktikai tagoltsága által meg nem követelt szüneteket iktatnak. Hangsúlyozni kell azonban, hogy a versszöveg éppen itt, a ritmikai és a szintaktikai szegmentáltságnak a „prozódiai gesztusok”³⁵² által is hatékonyabbá tett differenciáját felmutató 4. sorban utal vissza többször is önmagára („most, e költemény”). A beszéd aktusának jelen idejűségét rögzítő, illetve a diszkurzív esemény örök jelenének fikcióját megteremtő deiktikus nyelvi jelek („most e”), valamint a „költemény” megnevezés a fent említett szerkezeti anomáliával kiegészülve olyan autoreferens utalásrendszert hoznak létre, melynek értelmében a normaszegés, a szabálytól való eltérés a „e költemény” attribútumává, hovatovább a vers esztétikai olvasásának lehetséges módusává válhat. Ha engedjük érvényesülni ezen önreferens gesztusból kiolvasható szövegintenciót, akkor a vers egyéb aritmikus kitérői is jelentéssé válhatnak.

Elsőként említhetjük a korábbi elemzők által is sokszor szóba hozott 3. sort („A zúgó egek fenekén”), melyben két jambus közé két ellentétes lejtésirányú trocheus ékelődik, ritmikailag is kiemelve ezáltal a sor közepén lévő *egek* szót. A jambikus metrumot durván megsértő anaklázisok itt szóformává, jellé alakítanak egy olyan szót, melynek értelmezhetősége ebben a szintaktikai kontextusban már a referenciális olvasat számára sem volt problémamentes. A „zúgó tenger” vagy a „tenger fenekén” kiüresedett, köznapi metaforáinak azonosítottja (a *tenger*) „helyén” ugyanis a 3. sorban az *egek* szó áll, s ily módon egy csupán nyelvileg megragadható, fiktív látvány jön létre. E képként realizálhatatlan metafora valójában retorikai produktum, és érzékivé nem annyira a nyelv vizuális medialitásában, mint inkább hangzó önprezentációjában, az itt csak hiányként vagy nyomként „jelen lévő” *tenger* és az *egek* szavak paronaszitizmus, a vers további részeiben (*tengerben-egekben*, *Tengerem-Egem*) explicitté tett kapcsolatában válik. Mivel a jelölőket a hangformai hasonlóságon és a ritmikai izomorfán alapuló másodlagos

³⁵¹ TÖRÖK, i. m., 239.

³⁵² Fónagy Iván nevezi így egy helyütt a soráthajlást. Lásd FÓNAGY, i. m., 121.

vagy „költői szinonímia”³⁵³ közelíti egymáshoz, sőt a 3. sorban egymásra is „csúsztatja” őket, a jelöltek képzetei közti, a mélység-magasság viszonylatában elgondolt távolság vagy szembenállás sem olyan nyilvánvaló,³⁵⁴ mint a szokványos, a békák kétéltűségére jellemző víz-szárazföld ellentétpár esetében. Sőt, a második versszak hasonlatának kapcsolatos mellérendelése arra utalnak, hogy e két létszférában nem váltakozva (hol az egyikben, hol a másikban), inkább egyidejűleg, a kettő valamiféle egységében van jelen a beszélő („tengerben és egekben élek”). Az egységesülésnek ez a benyomása, a heterogén képzetek „homogenizálódása” a második versszak végén nemcsak grammatikai úton, de akusztikusan is „végbemegy”. A tisztán palatális 9. sorban kizárólag /e/ és /é/ magánhangzók szerepelnek, s ez a némileg művi, furcsa hangeffektus egyrészt kikülöníti a sort a vers „normális”, a palato-veláris vershangzás szabályosságára csak a rímekben építő, a verssorok tekintetében vegyes hangrendű beszédfolyamából, másrészt egyneművé, ha tetszik, egy-hangúvá is teszi azt. A hangzás egyneműsítése még jobban kiemeli az egymáshoz közeli *tenger(ben)* és *egek(ben)* szavak paronimasztikus egymásra-vonakoztatóságát, melyre a 3. sor metaforája implicit módon már utalt. Az utolsó strófa kibontott metaforái megint csak a két létszféra különbségét állítják előtérbe, de a kép- és fogalomhasználat dichotómiáit (*ölelő karok* ↔ *ész, meleg homály* ↔ *fölfogott...világosság*) itt már határozottan a freudi lélektan dividuumszerű, a szomatikus és pszichés, illetve a tudattalan és a tudatos határán egzisztáló személyiségképeknek érzékletessé tételeként olvashatjuk. A pszichológiai interpretáció lehetőségét már az első versszak önreferens metaforája is felvetette azzal, hogy az olvasás mindenkor *most*-jában megszülető költeményt a „szorongó lélek” szublimációjaként („buborékaként”) láttatta.

A zúgó egek fenekén
lapulok most, e költemény
szorongó lelkem buboréka.

³⁵³ A kifejezés Lotmantól származik, aki a ritmikai szerkezet szinonímiára tett hatását vizsgálja költői szövegekben. Vö. Jurij LOTMAN, *Ritmikai ismétlődések* = *Uő, Szöveg, modell, típus*, Budapest, Gondolat, 1973, 125.

³⁵⁴ A tenger-ég ellentét hatástalanná, látszólagossá válását emeli ki a vers két korábbi elemzője, Török Gábor és Lengyel András is. „Ég és tenger: látszólag sarkított ellentétek. A költő azonban megszünteti ezt az éles ellentétet. A harmadik sor ege a minőségjelzőjének és birtokszavának metaforája által maga is zúgó tengerre válik.” TÖRÖK, *i. m.*, 242. „[...] a vers önmagát kétéltűként definiáló beszélője valamiképpen a vízben is benne van; azaz ég és víz itt egymásra vetül, összeér.” LENGYEL, *i. m.*, 262.

Említésre érdemes, hogy e költői kép összetettsége révén egyaránt képes felidézni a szublimációnak mint a versben színre vitt, bár néven nem nevezett eseménynek az eredeti, alímiából kölcsönzött és a metaforikus, freudi lélektanból ismert jelentését, illetve ezek különböző mozzanatait.³⁵⁵ A (lég)buborék, mely a víz közegén áthatolva, attól mintegy elhatárolva magát tör a felszínre, eszünkbe juttathatja az aranycsinálásnak azt a részfolyamatát (a vegytani értelemben vett szublimációt), melynek során a szilárd test hevítés hatására úgy alakul át légneművé, hogy közben nem kerül folyékony halmazállapotba. A szublimáció freudi (metaforikus) értelemben pedig – némileg leegyszerűsítve – nem más, mint a közvetlenül ki nem elégíthető, s emiatt kint, szorongást kiváltó („szorongó lelkem”) szexuális ösztönkésztetéseknak egyfajta pótkielégüléshez, például valamilyen művészeti tevékenységhez, egy költemény megírásához vezető eltérülése.

4. A vers retorikai önértelmezése

A szorongást kiváltó lelki tartalmak átlényegülése, légbuborékként való felszínre törése metaforikusan a költemény létrejöttével azonosítódik, így a vers témája – autoreferenciális értelemben – a tudattalannak a műalkotásban való felszínre törése, szöveggé válása lesz. Az interpretáció tétje – a *Háló*³⁵⁶ értelmezéséhez hasonlóan – itt sem a tudattalanba visszaszorított, elfojtott, illetve a költeménnyé szublimált vágyak felmutatása, hanem a tudattalan és a költői szöveg rizomatikus nyelvi szerveződésének, e kétféle „jelölőlánc” működésmódbeli párhuzamainak bemutatása lesz. Freud esettanulmányaiból tudjuk, hogy a tudattalan szöveggé válásakor (pl. az elbeszélt vagy leírt álomtartalomban), vagy a nyelvhasználat zavaraiiban való jelentkezősekor

³⁵⁵ A szublimáció fogalmának az eredeti, a freudi és a baudelaire-i értelmezéséről, illetve ezeknek József Attila kései kifejezéssztétikájában játszott szerepéről bővebben lásd TVERDOTA György, *„Szublimálom ösztönöm” = Testet öltött érv. Az értekező József Attila*, szerk. TVERDOTA György–VERES András, Budapest, Balassi, 2003, 141–160.

³⁵⁶ A *Háló* és a [*Már régesrég...*] között szoros szövegközi kapcsolat van, melynek alapja a mindkét vers esetében kimondatlanul maradó, kettős tárgyat, a tudatalatti és a tudatos világát érzékvé tevő *nagy víz–ég (Háló)*, illetve *tenger–égek (Már régesrég...)* motívum-párok hasonlósága, valamint e két világ vagy létszféra határán mozgó, tevékenykedő én-nek saját transzgressziójával kapcsolatos, a versben szóvá tett reflexiója, felismerése. De míg a *Háló*ban a tudatosítás eseménye éppen most, a diszkurzus jelenében zajlik („gondolkodom”), addig a [*Már régesrég...*]ben lezárt, időben hangsúlyozottan távoli felismerésként („Már régesrég rájöttem én”) tematizálódik. Eredményüket tekintve azonban mindkét folyamatban az ég személyessé tett metaforája („Egem”, „Kiterített fagyos hálóm / az ég”) kapcsolódik a „megvilágosodás” tényéhez, melyet a *Háló* az éjszakai ég („ragyog”, „szikrázón”), a [*Már régesrég...*] pedig a nappali égbolt fényességének képzetével („világossága”) tesz érzékletessé.

(elszólásban, félreolvasásban, elírásban) előtérbe kerülhet, sőt jelentésgeneráló funkcióhoz juthat a jelölő materialitása (hangformája vagy betűszerűsége). Ugyanez, a nyelvi jel feltételezett szimmetriáját megbontó és új nyelvi jelentéseket létrehozó paronomáziás működésmód teljesítménye figyelhető meg a [*Már régesrég...*] retorikai önértelmezésében is.

A *tenger* és *egék* szavakat összekötő /e.ge/ szekvencia, valamint az ezzel rokon /eg/ és /ég/ hangzócsoportok összesen tíz alkalommal fordulnak elő a versben, meghatározva ezzel az egész szöveg akusztikai habitusát, s megalapozva a fónikus harmóniának, illetve a jelölők túldeterminációjának jelenségét. Csaknem ilyen sokszor, s a ritmus által többször is kiemelt pozícióban szerepel még a versben az /em/ difón, melyet az 5., a 7., a 10. és a 13. sorban is egy-egy anaklázis különíti ki a jambikus versbeszéd folytonosságából,³⁵⁷ kiemelve és szójellé alakítva ezáltal az /em/ hangkapcsolatot magába foglaló szót vagy a vele határos szókapcsolatot. A 3-5. sor komplex képének hatásához („A zúgó egék fenekén / lapulok most, e költemény / szorongó lelke buboréka”), mely a tenger fenekén lapuló ember kielégzéséből származó légbuborék (gömbölyű) képzetét vetíti rá a szorongó lelki tartalmakat műalkotássá, költői szöveggé (kerek, lezárt egésszé, „határolt végtelenné”) szublimáló szubjektum reflexiójára, a *lélek* és a *lélegzet* szavaink szoros etimológiai kapcsolatán túl az is hozzájárulhat, hogy a *lelkem* /lkem/ és a *költemény* /k.l.em/ anagrammatikus egymásra-vonatkoztatásága révén e két szó egymás materiális transzformációjaként hat.³⁵⁸ E szöveghely a későmodern énkonstrukciók különféle változatai felől nézve is érdekesnek tűnhet. A költeménnyé szublimált bensőség („lelkem”) a béka-hasonlatból adódóan nem hangként artikulálódik, hanem a lélegzet „üres” képeként (a víz alatti kilégzésből származó légbuborékként) lényegül át költeménnyé úgy, hogy ezzel egyidejűleg ez az átlényegülés anagrammatikusan is végbemegy, vagyis a hangtól elszakadt lélek nemcsak képpé, de egyenesen írásképpé válik, materializálódik.³⁵⁹

³⁵⁷ Az /em/ difónt tartalmazó, ritmus által kiemelt szavak és szintagmák: „lelkem buboréka” (– | – U | U – | –), „nem les” (– U), „Tengerem” (– U | U), „emberiség” (– U | U –).

³⁵⁸ Hasonló átalakuláson megy keresztül a „lelkem buboréka” szintagma a 3. versszakban, grafemikus elemcsoportjai [le.or.ka] szinte módosítás nélkül jelennek meg az „őlelő karok” [lel.ka.ro] szószerkezetben.

³⁵⁹ Ugyancsak a lírai alany textuális transzfigurációjaként értelmezhető az első versszak *én-költemény* rimpárja. „Az írásaktus során átalakuló és újjáalkotódó én” másik fontos József Attila-i példájára mutat rá Horváth Kornélia a *Ki-be ugrol...* kapesán. Vö: HORVÁTH Kornélia, *Az én költői alakváltozatai: versbeszéd és textualitás* (József Attila, Rimay János, Pilinszky János) = Uő, *Irodalom, retorika, poétika*, Budapest, EditioPrinceps, 2009, 146-149.

Visszatérve a vers hangzó medialitására és a korábban érintett hangkapcsolat-ismétlődésekre, megállapítható, hogy az aritmikus kitérők által többszörösen reflektálttá tett /eg/, /ge/ difón-csoport valamelyik tagja, illetve az /em/ szekvencia az utolsó versszakban többször is előfordul, sőt ezúttal egy-egy szóformán, a sorkezdő szavakon belül össze is kapcsolódik egymással (*Tengerem, meleg, Egem, emberiség*). A paronómázia jelensége itt már nemcsak a *tenger* és az *egem* szavakat vonatkoztatja egymásra, de motiváltként tünteti fel a versvégi, nehezen – illetve látszólag csak a pszichológia „külső” kódja felől – értelmezhető metaforikus azonosítások („*Egem ... az emberiség világossága*”) elemei közti kapcsolatot. A versben realizált jambikus ritmikai tendenciától való utolsó, trochaikus elhajlás a 13. sor első szavára tereli az olvasó figyelmét:

emberiség világossága

– U|U – |U –| – –|U

Az *emberiség*-ben így az /em/ hangkapcsolat azzal az /ég/ szekvenciával kerül egy szóforma határain belülre, melyet nyomatékos, kétszeri megismétlése (*régesrég*) és a domináns ütemhangsúlyos metrumtól eltérő ritmikája³⁶⁰ révén már a vers első sora is kijelölt. De a versszöveg felütését és zárlatát nemcsak az /ég/ és az /em/ szekvenciák ismétlődése vonatkoztatja egymásra:

Már *régesrég* rájöttem én

...

Egem az ésszel fölfogott

emberiség világossága

hanem az itt tematizálódó felismerés, tudatosulás mozzanatai is („rájöttem”, „ésszel fölfogott”, „világossága”). Az utolsó sor *emberiség* szavát az anaklázis, az enjambement és a kitüntetett hangzócsoporthoz (/em/, /ég/) megismétlésének összhátása révén – Jakobsonnal szólva – itt valóban szónak érezzük,³⁶¹ vagyis olyan jelölőnek, mely

³⁶⁰ Az ütemhangsúlyosan többnyire 5|3 és 5|4 osztatú kétütemű 8-as és 9-es sorokra tagolódó versegészen belül a felütés rögtön egy másfajta, a későbbiekben vissza nem térő felező 8-as ritmust realizál.

³⁶¹ Vö. Roman JAKOBSON, *Mi a költészet?* ford. ALBERT Sándor = Uő, *A költészet grammatikája*, vál., szerk. FÓNAGY Iván–SZÉPE György, Budapest, Gondolat, 1982, 257.

„ragaszkodik alakjához”, s ez az alak vagy forma a jelentés „ésszel való fölfogásakor” sem törlődik tudatunkból. Dologiságának alapja, hogy metaforaként, névként (bár formailag metonimikus rendben) „olvasztja” magába a versnyelvi megnyilatkozás kezdete óta egyre sűrűbben ismételt – a *tengerem* és az *egem* metaforáit *pars pro totoszerűen* reprezentáló – /em/ és /r+ég/ diffonokat. Így teszi a poétikai vagy paronomáziás funkció többértelművé a referenciát. Az *emberiség* itt már nemcsak egy elvont, az emberek (téren és időn kívüli) absztrakt közösségét, egységét jelölő szó, hanem eminens értelemben név is, mely ebben (és csakis ebben) a szövegben a tudattalan és a tudat nevéként álló *tengert* és *eget*, sőt e kettő „duálunióját” is jelöli. A fogalomból, vagy – József Attila kifejezésével élve – a „használt szóból” így válik a műalkotásban „nem meglévő”, „keletkező” szó, mely aktuális jelentését a versbeli szavak metaforikus átneveződései, a versritmus és a soráthajlás értelemgeneráló funkciója révén nyeri el. A „fölfogott emberiség” szintagmában inskripcióként benne rejlő (fölfogot-*tenger-is-ég*), de a vers beírtságából hiányzó, főtémaként azonban az egész versen végigvonuló értelemlehetőség (a „*tenger is ég*”) kriptogrammaként vagy „rejtett paronomáziaként”³⁶² az olvasat része lesz. Ennek oka, hogy az eredeti jelentésétől függetlenedett jelentőt a benne megismétlődő fonémacsoportok és az enjambement újratagolják, miáltal egy, csak véletlenszerűen, vésetként ott (nem) lévő újabb jelentősort aktivizálnak, mely a szöveg kontextusában mégis jelentettként lesz megragadható, „ésszel fölfogható”. S voltaképpen ez a sorozatos újrajelölés, a jelölő-jelölt viszonyok folyamatos versbeli váltakozása vezetheti el az olvasót arra a felismerésre vagy versvégi „megvilágosodásra”, hogy amire a beszélő előzetesen, a nyelvben rejlő poézis, illetve ihlet révén már „régessrég” rájött, az nem (csak) a (pszichoszomatikus) „kételtűségének” ténye, hanem a „tenger is ég” revelációja, amely a vers metaforikájában a tudattalan és a tudat egymásbairtságaként értelmezhető. Vagyis nemcsak az én, sőt nem is „csak” az emberiség tagjaként értett egyes ember az, aki mindkét világban otthonos, de a nyelv instanciája révén maguk e létszférák is átjárják, áthatják egymást.

³⁶² Vö. Werner HAMACHER, *Az inverzió másodperce. Egy alakzat mozgása Paul Celan költészetében*, ford. SCHEIN Gábor, Enigma 1995/2., 119.

5. Szójáték és „formaművészet”

Természetesen itt nem a szó történeti szemantikumának refigurációjáról, „csupán” egy – a *tenger* és az *ember* szó hangzásbeli hasonlóságán,³⁶³ illetve az *emberiség* szó önkényes újratagolásán alapuló – nyelvi „leleményről”, invencióról van szó, amely azonban nem szójátékként, hanem a versbeli metaforizáció folyamatait generáló „keletkező szóként” bomlik ki a szövegben. A különbségtétel fontos. József Attila a kortársak tanúságtételei szerint szívesen és invenciózus módon játszott a szavakkal a mindennapokban. Vágó Márta visszaemlékezésében olvassuk:

Hazamenet ezen az estén, az ajtó előtt állt egy üres zsákkal, már retesztelték a kopott faajtót. Mielőtt fölvette – üresen ő vitte mindig este – még ráncigált valamit a zsák zsinórján és morfondírozott, aztán rám szolt: – Felelj! Állítok valamit: Ábrahámnak nem volt fia. – Hm – tanácstalanul néztem rá. – Hát Izsák? – Ez a válasz – mondta –, látod: hátizsák! Ilyeneken elnevetgéltek percekig. Egyszer a Donáti utcában felhangzott az „Öszeres” nyújtott kiáltozása, majdnem oly dallamosan, mint Párizsban szokásos. – Látod: ő is azt mondja, amit én: „Ő szeress!” – A szavakkal való játék volt igazi életeleme, élettartalma, maga az élet tulajdonképpen.³⁶⁴

Szójáték és költészet viszonyáról azonban egészen másként vélekedett. A Babits-kritikából idézzük:

Holott a következő kétoldalas vers is így megy elejétől végéig:

Szók deliriuma, nyügző, nyüzsgő.
Játsszanak, összefogóznak
benned,
cikáznak, tűnnek,
bukfenceznek, s olykor megállnak fejen
s már mind megforgatod önkénytelen:
„Kultura!”

³⁶³ A *tenger-ember* szavak paronómáziás kapcsolata vagy rimpozícióba hozása gyakori jelenség József Attila életművében (pl. *Tengerhez, Csend, A Kosmosz éneke, Műterem, Semmi, Bukj föl az árból, Hazám, Gyönyörűt láttam, [Amikor verset ír az ember...]*). Az 1936 végén, röviddel a [*Már régesrég...*] megírása előtt keletkezett, *Azt mondják* című költeményében is együtt, a hasonló hangzás révén egymásra vonatkoztatva, összerímeltetve szerepelteti a két szót: „Eltöm a föld és elmorzsol a tenger: / azt mondják, hogy meghalok. / De annyi mindenfelét hall az ember, / hogy erre csak hallgatók.”

³⁶⁴ VÁGÓ Márta, *József Attila*, Budapest, Szépirodalmi, 1978, 103.

„A rut luk!”
Micsoda szimbolum!
Bum! Bum!

(Egyfajta kultúra)

Ismeretes, hogy költők-írók szójátékkal szívesen szórakoznak. De hogy valaki ezt két oldalon komoly érdekű versben végigvigye oly izetlen szavu bölcselmi alapon, hogy „két véletlen szó nem ostobább, mint e világ vasakkal-*fűzött s gyilkos* véletlene”, – arra példa csak azért nincsen, mert költőt ennyire még el nem hagyott a helikoni berkek honvágya.³⁶⁵

Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy József Attila itt nem azt kifogásolja, hogy a szóformák alaki egymásra-vonatkozthatósága szemantikai „következményekkel” is jár, hogy tehát a jelölők véletlenszerű formai megfelelése motiváltként tünteti fel két vagy több, jelentésánál össze nem tartozó szó kapcsolatát, hiszen nem sokkal korábban, az *Ady-vízió*ban ő maga állította, hogy a rím is ezt teszi: „Itt említem meg, hogy a rím olyan dolgokat fon össze, amelyeknek különben semmi közük egymáshoz.”³⁶⁶ Sőt, abban az öniróniától átgátrt szakaszban, amelyre József Attila csak utal, de nem idézi, a Babits-vers is ugyanezt állítja, azzal a különbséggel, hogy itt nem a rím, vagyis a költői szöveg, illetve a nyelv az értelemalapító erő, hanem a költő:

„Pénztár” és „rátz nép”: van értelem ebben?
Semmi.
De mindig lehet
Beletenni
költő módján, ki rímet összefűz. –
Hisz minden összefűg,
manap kivált,
mikor Belgrádót és Indiát

³⁶⁵ JÓZSEF Attila, *Az Istenek hálnak, az Ember él. Tárgyi kritikai tanulmány Babits Mihály verseskötetéről = JACTSZ*, 218-219.

³⁶⁶ *JACTSZ*, 167. Hasonlót állít Kosztolányi is: „Az igazi rím mindenkor könnyű és mindenkor játék. Nem olyan üres cicoma, mint sokan hiszik. Általa valahogy kisiklunk a fogalmak börtönéből. [...] Egy tárgy áll előttünk, s mi nem érezzük a súlyát, csak a zenéjét. Meglazítjuk a fogalom és a neve között való ősi kapcsolatot, amelyet évezredek óta nem mert megbolygatni senki, s a fogalmat mással, egy merőben idegen tárggyal kötjük össze, nem az okság törvényeinek, de egy magasabb principiumnak, a minden dolgokat átható zenének alapján. Micsoda illúzió és micsoda felszabadulás. Annak a külső jelképe, hogy a vers függetlenít minden realitástól.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Rímcsótár, rímek stb.* = *Uő, Nyelv és Lélek*, Budapest, Osiris, 2002, 595.

egyetlen vasháló kötözi
– s benne téged is: mit tehetsz ellene? –
két véletlen szó nem ostobább
mint e világ
vasakkal-fűzött s gyilkos véletlene.

A „Kultúra!” – „A rut luk!”, illetve a „Pénztár” – „rátz nép” típusú (palindróm szerkezetű) szójátékok tehát „komoly érdekű versben” nem vihetők végig. Ennek magyarázatát a jól ismert „szallagút”-hasonlatból³⁶⁷ következtethetjük ki, amely a pamfletben közvetlenül az *Egyfajta kultúra* kommentárja után áll. A *formaművészet*nek a hasonlatban körvonalazódó fogalma, mely voltaképpen nem más, mint az egymásból fokozatosan kibomló, majd egyetlen egészé összeálló motívumok rendszere, a legtöbbször nem összeegyeztethető a szójáték „robbanóötletével”. „A szójátékok – írja Gadamer – nem egyszerűen a szavak többretegűségének és polivalenciájának játéka, amikből kialakul a költői szöveg – bennük sokkal inkább önálló értelemegek vannak egymás ellen kijátszva. Ily módon a szójáték szétveti a beszéd egységét és megköveteli, hogy azt egy magasabban reflektált értelemvonatkozásban értsék meg. Ez az, ami irritáló a szójátékok és szöviccek túlhajtott használatában – mivel szétvetik a beszéd egységét.”³⁶⁸

³⁶⁷ „[...] Babits Mihályt a köztudat formaművészként emlegeti, nem tudni miért. Hiszen az írott forma tárgyi művészete nem a mérték, ütem és rim kellekeinek kiállításában, panorámájában, hanem a mű legbensőbb indítékai, mozzanatai helyzetének változtatásában áll. Az első mozzanat uralmát fokozatosan átengedi a másodiknak s ez a harmadiknak. Majd az első mozzanat újból kibontakozik, de gazdagabban és a szintén gazdagabban jelentkező második mozzanat mögé húzódik. És így tovább, mindaddig, míg nem kész az írásmű, amikor is azt látjuk, hogy a motívumok tulajdonképpen átvették lassacskán egymás jelentését és jelentőségét, – a végire érven már csak egyetlen egy mozzanat, motívum áll előttünk, ami nem más, mint maga a mű. Hasonlattal élven, a formaművész kézen fog egy ismeretlen tájon, egy ismeretlen hegy lábánál. Szallaguton vezet fölfelé, egyre szűkülő körökben. Az első lépésre is tájat látunk. E tájra azonban a szallaguton fölfelé haladván észrevétlenül másik táj terül, hiszen közben északról keletnek, majd pedig délnek és nyugatnak megyünk. De így visszajutunk újra északra. Ekkor már fentebb vagyunk, de ugyanarra tágul szemünk, amire egy körrel lejjebb és mégis mást látunk. Most egyetlen pillantásra fölfogjuk mindazt, amit előbb északról és részben északkeletről meg északnyugatról szemlélünk. Fönn az ormon azután egyszerre nézhetünk a szelek minden irányára felé és ki-ki annyit lát, amennyi szeme van. A csupaszem utas egyetlen metszetlen kör közepén találja magát, egyivű éghajlat alatt. Csak maga az ösvény tűnt el a növényzet között. Hát ez a formaművészet.” JÓZSEF Attila, *Az Istenek halnak, az Ember él. Tárgyi kritikai tanulmány Babits Mihály verseskötetéről* = *JACTSZ*, 219-220.

³⁶⁸ GADAMER, i. m., 35.

A [Már régesrég...] utolsó sorában szereplő *emberiség* szó nem „tolakodó”,³⁶⁹ mint Babits palindrómái és nem „veti”, nem „robbantja szét” a beszéd értelmét sem. Fokozatosan – ahogy József Attila írja a „szallagút”-hasonlatban – „lassacskán” érünk el hozzá, miközben az egyes versbeli motívumok „átveszik egymás jelentését és jelentőségét”. A paronomasztikus és anagrammatikus átnevezések és egymásba-íródások (*egyek* → *tengerben* → *egekben* → *tengerem* → *meleg* → *egem* → *emberiség*; *régesrég* → *buboréka* → *féreg* → *emberiség*) eredményeként a vers végén egyetlen motívumként, egyedi névként áll előttünk az *emberiség* szó, mely ilyen értelemben tehát nemhogy nem szójáték, de éppen ellenkezőleg: maga a *formaművészet*.³⁷⁰

³⁶⁹ „De Babits Mihály ezekkel a versekkel formaművész legyen? Még kellékei is rémségesek. (Ararat – madarat; komoly – agg a moly; ugatás és harangfoszlány foszlik el zajunkban osztán; stb.) A kellékes rendes ember, ha nem tolakodó. De itt úgy vagyunk vele, mint valami rim-ügynökkel, akit ha kidobunk az ajtón, bejön az ablakon, a példabeszédnek megfelelően.” JACTSZ, 220.

³⁷⁰ Bókay Antal a Babits-kritikát értelmezve a „formaművészet” terminus hosszabb változatára, „az írott forma tárgyi művészetére” s ennek kapcsán a „materiális jellegű verskonstrukcióra” hívja fel a figyelmet: „A megnevezés két dolgot hangsúlyoz. Egyrészt az *írott*ságot, az *írott formát*, amely az élményszerűséggel, az átéltséggel állítható ellentétbe, és egy olyan materiális jellegű verskonstrukcióra, természetéhez kötődő artikuláltságra utal, mely nem a szerzői vagy a befogadó lélek poétikai átélőképességében realizálódik, hanem döntően magában a versdologban található meg. Nem hangzás-, dallamjellege, nem elsősorban zenei arca, hanem megírtság-, megkonstruáltság-, vizuális jellege van. Az írás sokkal inkább tervrajz, szerkezet (*Darstellung*), amellyel szemben a dallam hasonlósági, hangutánzásra épülő, azaz *Vorstellung* jellegű.” BÓKAY Antal, *Lira és modernitás. József Attila én-poétikája*, Budapest, Gondolat, 2006, 240.

[Az árnyékok...]

Az árnyékok kinyúlanak,
a csillagok kigyúlanak,
föllobognak a lángok
s megbonthatatlan rend szerint,
mint űrben égitest kering
a lelkemben hiányod.

Mint tenger, reng az éjszaka,
növényi szenvedély szaga
fojtja szoruló mellem.
Végy ki e mélyből engemet,
fogd ki a kéjt, merítsd szemed
hálóját mélyre bennem.

„...megbonthatatlan rend szerint”

József Attila: *Az árnyékok*...

Tekintettel a nyelv hangjaira, a hangos írás nem fonologikus, hanem fonetikus; célja nem az üzenetek világossága, az érzelmek színháza; sokkal inkább az impulzív megmozdulásokat, a bőr borította nyelvet, azt a szöveget keresi, melyből kihallani a mássalhangzók patináját, a magánhangzók kékét, egy csipetnyit a torokból, a hús mélységeinek egész sztereofóniáját: a test, a nyelv artikulációját, nem pedig az értelmét és a nyelvezetét.

(Roland Barthes)³⁷¹

Gyakran a költői szó is mintegy az igazság próbájává válik, amikor a költemény elnyűttnek vagy elkoptatottnak látszó szavakba titkos életet lehel, és kioktat bennünket önmagunkról.

(Hans-Georg Gadamer)³⁷²

1. A „nyelv csinálás” kényszere

Az elemző vizsgálat alá vont szövegek sorában utoljára maradt – nemcsak az életmű időrendjében elfoglalt helye miatt – az a recepcióban meglehetősen alulreprezentált, kései József Attila-vers, amely „a *kiféslés*”, illetve „a *háló* poétikájának” talán az eddigieknél is sűrítettebb, komplexebb tapasztalatában részesíti a befogadót. Ennek egyik oka, hogy a fenti, elemzés tárgyává tett versek mindegyikével szoros szövegközi kapcsolatot tart fent, másik, hogy működésmódját elejétől a végéig a paronomáziás funkció hatja át. Talán a hangzócsoport-ismétlődéseknek ez a bősége, s az általuk előidézett, már nem pusztán eufonikus, de artifikált vershangzás, illetve a két-három (az első két sorban négy) szótagos tiszta rímek hatása, hogy a recepció kevés figyelmet szentelt e költeménynek. Pedig a vers keletkezési körülményei is arra utalnak, hogy itt nem valamiféle könnyed

³⁷¹ Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, ford. MIHANCsik Zsófia = Uő, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris, 1996, 116.

³⁷² Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Osiris, 2003, 496-497.

forma-kísérletről vagy nyelvi játékról van szó, éppen ellenkezőleg, a szöveg születésekor – Vágó Márta tanúsága szerint – a megfelelő szó megtalálásának kínjától, a „nyelv csinálás” kényszerétől szeretett volna megszabadulni a költő.

Az árnyékok... című versét – Stoll Béla feltevése szerint – József Attila 1936 nyarán kezdhette el írni, és 1937 márciusában, a Flóra-szerelem kezdetének idején fejezhet be. Vágó Márta, akihez a költő a verset írta,³⁷³ kétszer is felidézi a keletkezés körülményeit visszaemlékezésében. Első alkalommal így ír erről:

Akkoriban elővette régi, ürömi verseit, a kimustráltakat is, változtatott rajtuk. – Akkor bosszút akartam állni rajtad, azért csaptam félre – mondta az egyikre. [...] Aztán rám kiáltott: – Ne mosolyogj rám, ez nem nekem való! – Megijedtem. – Miért nem? – Fölkelt: – A régi költők ezt úgy mondták volna, hogy *ne fűzd a szívemet rózsafüzérekkel rabláncra!* – mondta lassan válogatva a szavakat és ironikusan szavalva. [...] – De én mit mondhatok? [...] Milyen a mosolyod? Aromatikus. – Bosszúsán elfordult: – De én magyarul akarom mondani! – Heves gesztussal, bosszúsán csapta oda a tenyerével is: – Nem megy! – Megint elem állt: – A szemedről se tudok, semmi se sikerül! [...] A régi költők mit mondtak volna? Hol ibolyakék, hol tengerzöld, hol nefelejcsszínű! [...] Nem a szín a lényeges. [...] Egyetlen sor sikerült csak eddig: *merítsd szemed hálóját mélyre bennem!* Érted: hálóját – ismételte lassan, és tenyerét öblösen tartva megemelte, lágyan széjjel engedve ujjait. Látszott, hogy ezzel érzékeny megjeleníti magának a vízbe merített hálót. – A háló átengedi a vizet, de a halat kifogja, a lényeg az, hogy kiemeli, ha sok mindent át is enged – mondta –, csak elég mélyre kerüljön. – Lassan morogta tovább: *Végy ki e mélyből engemet...* – aztán hirtelen dühösen: – Tovább nem megy! [...] Mondj egy jó magyar szót, vagy akár két, három szót, egy jó kifejezést arra, hogy aromatikus! Na, ugye? [...] Könnyű volt Goethének meg Baudelaire-nek, azoknak nem kellett – erőlködve, dühösen kétségbeesett, emelő karmozdulatokkal mondta: – nyelvet csinálni!³⁷⁴

A „nyelv-csinálás” belső kényszere – meglátásunk szerint – itt nem a József Attila-i „purizmus”³⁷⁵ újjáéledésével, sokkal inkább a használatban „nem meglévő”, s csak a költői szövegben létesülő, „keletkező szó” felől magyarázható. Hogy e „keletkezést” tetten érhessük, a vers nyelvi-poétikai, retorikai, s nem utolsósorban ritmikai szerveződését kell vizsgálat alá vonnunk. Ezen kívül rá kell mutatnunk azokra a szöveggközi kapcsolatokra is, melyek *Az árnyékok* és a dolgozat korábbi fejezeteiben

³⁷³ Talán a végleges forma elnyerésének dátuma miatt többen, köztük Szabolcsi Miklós és N. Horváth Béla is, Flóra-versként tartja számon a művet. Vö. SZABOLCSI Miklós, *József Attila élete és pályája* 2, Budapest, Kossuth, 2005, 869., illetve N. HORVÁTH Béla, *A líra logikája. József Attila*, Budapest: Akadémiai, 2008, 451.

³⁷⁴ VÁGÓ Márta, *József Attila*, Budapest, Szépirodalmi, 1978, 260-262.

³⁷⁵ József Attila 1920-as évek végi nyelvtisztító buzgalmaáról lásd TVERDOTA György, *József Attila szókultusza*, Jelenkor 1986/9., 840.

értelmezett József Attila-versek között létesülnek, s amelyek nagymértékben befolyásolják az olvasás során kiépülő értelemlehetőségeket.

2. A *te* hiánya és „nyoma”

Az első ilyen, nyilvánvaló kapcsolódási pont az esti égbolton kigyúló csillagok motívuma, mely [*A hullámok lágy táncá...*]-ban ugyancsak nyitó képként, míg a *Háló*-ban záratként szerepel. A külső és belső, lelki táj egymásból való kibontása [*A hullámok lágy táncá...*]-ban a mozgás analógiája mentén történik meg:

Igy ők. S az érzelmek is csendesen
mozdulnak benn a szívben ringatóan,
emlékezés visszfénye, szerelem
hatalma ring, mint a nagy víz a tóban.

A szívben „ringatóan” mozduló érzelmek hasonlata – a mozgásra utaló igék hasonló hangzása miatt is – erősen emlékeztet a lélekben „keringő” hiány képére. Hangsúlyozni kell azonban, hogy míg az érzelmek és a „szerelem hatalma” anyagtalanságuk ellenére is kitöltik szimbolikus helyüket (a szívet), *Az árnyékok*-ban a hiány, vagyis a tökéletes immaterialitás (a „semmi”) „égítest”-ként kering az űrként láttatott lélekben.³⁷⁶ A ritmikai és szintaktikai szegmentáltság ütközése, vagyis az a jelenség, hogy az 5/3 osztatú kétütemű nyolcas sor cezúrája újratagolja az összetett szót, s annak második elemét látja el nyomatékkkal, a *test* szószegmenst emeli ki a versbeszéd folytonosságából:

³⁷⁶ Megfigyelhető, hogy az *úr* motívuma József Attila költészetében már igen korán a lélekhez, a „bent” világhoz kötődik. *A Kosmosz éneké*-ben (1923/25) a lélek még az „Úrben” „kerengő” bolygóhoz, vagyis a „valamihez” tartozott („Csak néhány gondolat örül bele, / Hogy mért virít, bár marja Úr szele, / Kerengő bolygó friss humussza, lelkem”). Később, a *Vas-szinű égbolton* (1933) című költeménytől kezdve a „bent” világa analógiás viszonyba kerül az *úr*-rel („Bennem a mult hull, mint a kő / az űrön által hangtalan”). Ez az összefüggés figyelhető meg a kései versekben is, például a *Ki-be ugrál...* 11-12. sorában („Mint űrt a fényszóró, csupasz tekintet / kutatja bennem: Mit vétettem én”), *Az árnyékok*...-ban és a *Majd*...-ban („kitágul, mint az űr, az elme. / Kitetszik, hogy üres dolog / s mint világ visszája, bolyog / bennem a lélek, a lét türelme”), míg végül a *Költőnk és kora* azonosítja egymással a két létmetaforát („Úr a lelkem”).

s megbonthatatlan | rend szerint,
mint űrben égi|test kering
a lelkemben | hiányod.

A nyomaték áthelyeződése révén a ritmus a *test* szószegmenst emeli ki a versbeszéd folytonosságából, miáltal a jelen nem lévő *te* fizikai, testi hiánya szövegi „jelenlétbe” fordul át. A szeretett *másik* távolléte, amelyre már a testektől elszakadt, a vers nyitányában önmagukban megjelenő árnyékok „nyomszerűsége” („Az árnyékok kinyúlnak”), illetve az *árnyékok* és a *hiánya* szavak paronomasztikus kapcsolata is utalt, a hasonlat, illetve az anagrammatikus nyomhagyás révén „testet ölt”. „Megtestesülésének”, materializálódásának helye azonban – paradox módon – a referenciális értelemben vett immaterialitás: az űr, a semmi. Ahogy a külső világban árnyékként, vagy a lélekben hiányérzetként nyomot hagy a *másik*, úgy hagy (le)nyom(at)ot itt a *te* a vers írott képén, amikor a ritmus által megjelölt *test*-be névként „olvad bele”.

A jelölőknek egymás jeltestén való „nyomhagyása”, mely a vers második strófájában hálózatszerűen terjed tovább, szövegen belül és szövegközi értelemben egyaránt autoreferens utalásként teszi majd (visszamenőleg) értelmezhetővé a „megbonthatatlan rend” szintagmáját. A *rend*, és később a *reng* hangidomából rizomatikusan szétfutó paranomáziás lánc szemantikailag egymásra vonatkoztatja az űrben „*keringő*” égitest, a *tenger*, a „*rengő*” éjszaka és az „*engemet*” szavakat, s a zavarosnak tűnő képi logika „ellentmondásait” a hangzásmetaforika „megbonthatatlan rend”-jében oldja fel.

3. Szövegközi kapcsolatok

A második versszak *éjszaká*-ja szerves folytatása az első strófa alkonyi („az árnyékok kinyúlnak”), illetve esti („a csillagok kigyúlnak”) képeinek. A *tengerrel* való hasonlatba vonása olyan köznapi metaforákat idéz meg, mint a „tenger mélye” és az „éjszaka mélye”, amelyek a 10. sor metonímiájában („Végy ki e mélyből engemet”) össze is keverednek, hiszen nem eldönthető, hogy a *tenger* vagy az *éjszaka* „mélyéről” van-e itt szó. A két szféra összehasonlításának alapja a 7. sorban azonban még nem a ’mélység’ képze, hanem a „rengés” mint a tenger és az éjszaka közös mozgásformája. A „rengést” remegő, rezgő, ritmusos ide-oda mozgásként értelmezve ismét felidéződik [A hullámok

lány táncá...]-nak nyitánya, melyben a hullámok és aombok mozgásuk révén a „csillagok raját / hivaták reszketni az egekre széjjel”, ám a tengerrengés elementáris jelensége és a csillagfényes éjszaka finoman vibráló fényei közti analógia még így is képzavarnak tünik. Ellenben, ha a trópust nem (csak) képszerűségként, hanem hangzása felől (is) értelmezzük, feloldhatónak látszik az éjszaka „rengése” és a tenger közti szemantikai feszültség. Ebben az esetben hasonlóképpen járunk el, mint József Attila tette a Kosztolányi-kritikában az *Őszi reggeli* elemzése kapcsán:

Nehéz, sötétsmaragd szölő! Érti-e olvasóm, hogy a szót, *sötétsmaragd* szölő, nem oly könnyű kiejtetni, mint azokat a szavakat, amelyekkel közönségesen élünk? Már csak a mássalhangzók torlódása miatt sem. Így hát a szölő – nehéz. Pedig ha valaki hozzányúlna, megfogná, fölemelné azt a szölőt, mindjárt meggyőződne róla, – nem oly nehéz, hogy említésre érdemes volna.³⁷⁷

József Attila interpretációjának ezen a pontján tehát a „sötétsmaragd” szóra mint jelölőre, annak materiális (hangzó) aspektusára, illetve artikulációs nehézségeire irányítja az olvasó figyelmét, s ebből bontja ki a metafora jelentését. Ugyancsak innen, a szavak hangformája felől *Az árnyékok* 7. sorának némileg „zavaros” hasonlata („Mint tenger, reng az éjszaka”) is értelmezhetővé válik, amennyiben nem az éjszaka rengése hasonlít a tengeréhez, hanem a „**reng**” szó hangformája a „**tenger**”-éhez, s ez a hasonlóság képzeteiket is közelíti egymáshoz. Ez a közeledés válik teljes azonosulássá a 10. sor – korábban már idézett – metonímiájában („Végy ki *e mélyből* engemet”), ahol *tenger* és *éjszaka* képe egymásból kikülöníthetetlené válik. Ez az összeolvadás felidézi *tenger* és *ég*, [*Már régesrég...*]-ból ismert „duálunióját”, azt a kettős természetű létszférát tehát, mely egyszerre hat nyomasztóan és felszabadítólag a beszélő szubjektumra („A zúgó egek fenekén / lapulok most, e költemény / szorongó lelkem buboréka”). Ezért nem meglepő, mikor *Az árnyékok* lírai énje saját helyzetét egy ehhez igen hasonló metaforával érzékelteti („Mint tenger, reng az éjszaka, / növényi szenvedély szaga / fojtja *szoruló mellem*”). Az ösztönök világaként azonosítható mélységhez mindkét versben közvetlen érzéki benyomások kapcsolódnak, a [*Már régesrég...*]-ben az érintés („Tengerem ölelő karok / meleg homályú lány világa”), *Az árnyékok*ban pedig a szag („növényi szenvedély szaga”). Ezzel szemben a „magassághoz” (*ég, űr*) az ész („Egem az ésszel fölfogott...”), a *rend* („s megbonthatatlan rend szerint, / mint űrben égítest kering”) és a *látás* mint

³⁷⁷ JAÖM III, 168-169.

közvetett érzékelési mód motívumai („világosság” és „merítsd szemed / hálóját”) társulnak. *Az árnyékok* utolsó három sora, melyben a *te* mélybe, *énbe* merített szeme a háló képében nyer érzéketes formát, egyszerre idézi meg a *Háló*, a [*Könnyű emlékek...*] és a *Magány* zárlatát:

Vég ki e mélyből engemet,
fogd ki a kéjt, merítsd szemed
hálóját mélyre bennem.

A 10. sor kérő-könyörgő intonációjú aposztrophéja („Vég ki e mélyből engemet”), mely az *én* megmentését várja a *másik* tekintetétől, emlékeztet a [*Könnyű emlékek...*] utolsó fél sorára („Védjete meg engem!”), amely a lírai én emlékeihez intézett utolsó, kétségbe esett segélykiáltása.

A *Háló* című vershez több ponton is kapcsolódik *Az árnyékok* zárlata. Míg a hálómerítés és a kifogás mozzanatai ott még az énhez köthetők:

Idegeim elmeritem,
mint a hálót,
hust fogni s a nehéz vizen
könnyű álmot.

addig *Az árnyékok* beszélője már egyedül a másiktól várja a „megváltást”. A *háló*, amely az 1932-ben írt költeményben a halászhaló, az idegrendszeri hálózat, a csillagháló és (autoreferens értelemben) a jelölőhaló metaforája volt, itt a másik „szemének hálója”-ként, vagyis tekinteteként jelenítődik meg. A meglehetősen furcsa, első olvasatban képzavarnak ható metaforát nem először használja a költő. 1924-es *Forduló* című költeményében kimondottan a halászok fürkésző tekintetét jelenítette meg a trópus („Hálóbb-szemmel halászszerber új folyóra les”). A képi értelem jobb megértéséhez ugyanakkor érdemes visszautalnunk József Attila, Vágó Márta által felidézett szavaira és kézmozdulatára is: „[...] tenyerét öblösen tartva megemelte, lágyan széjjel engedve ujjait. Látszott, hogy ezzel érzékien megjeleníti magának a vízbe merített hálót. – A háló átengedi a vizet, de a halat kifogja, a lényegét azért kiemeli, ha sok mindent át is enged – mondta –, csak elég mélyre kerüljön.” Úgy tetszik, hogy a kézmozdulat nemcsak a háló vízbe merülésének érzéki megjelenítője, de a külső, a *másik* szeméből az *énre* irányuló,

arra mintegy hálóként (ki)vetett tekintet „megragadó” képességét is szimbolizálja. A „szem hálójának” tekintetként való értelmezése azonban nem simítja el a zárlat egymás mellé rendelt képi, nyelvi alakzatainak összes „egyenetlenségét”.³⁷⁸ Hiszen míg a 10. sor szerint a megszólítottnak az *ént* („engemet”) kellene kivennie, kiemelnie a „mélyből”, a következő sor már a *kéj* kifogására buzdít, melynek helyét az utolsó felszólítás az *énben* („bennem”) lokalizálja. A „mélység” egyszerre van közegeként az *énen* kívül és ugyanakkor „benne”, s e bennfoglaltság (vagy kívülhelyezés) eredményezi, hogy az *ént* csak magából az *énből* lehet kifogni, vagyis az „engemet” a „bennem”-ből. Ez a hasadt én-állapot, az *én* önmagán kívül léte és ezzel egyidejű önmagába való bezártsága a *Ki-be ugrál...* és a *Magány* lírai alanyát juttathatja eszünkbe, „akinek” számára szintén a szerető *másik* „letapogató” („Mint űrt a fényszóró, csupasz tekintet / kutatja bennem: Mit vétettem én”), illetve az *ént* tükröző tekintete („látom a szemem: rám nézel vele”) jelenthetné világban („benne”) létének reflexióját, öntudatát, s „akik” éppen ennek hiányában, a saját tekintet kívülhelyezése révén képesek csak „megragadni” az *ént*.

4. *Kéj*: a szöveg öröme

A „mélyből” felhangzó óhajában azonban a vers beszélője nemcsak saját „kiemelését”, világra-hozását kéri, de a *kéj* kifogására is buzdítja a megszólítottat:

Végy ki e mélyből engemet,
fogd ki a kéjt, merítsd szemed
hálóját mélyre bennem.

A *kéjt*, az érzéki örömet (vagy a szenvedés okozta gyönyört) kell tehát kifogni, a *kéjt*, amely ott van az *énben*, annak „mélyén”. Nem a szubjektum egészét tehát, inkább annak „lényegét”, ahogy József Attila mondta Vágó Mártának. A *másik* szemének „hálója”, mely nyilvánvalóan az *én* szemén keresztül (a „szem tengerében”) tud mélyre merülni, e szemben megpillanthatja, tekintetével mint hálóval megragadhatja a *kéjt*, az érzékiséget, a szenvedélyt. Nem lehet azonban nem észrevenni, hogy ebben a strófában a

³⁷⁸ Vö. N. HORVÁTH, *i. m.*, 451.

kéj szó egy kiterjedt paronomáziás lánc részeként szerepel, melynek tagjai ritmikus, „megbonthatatlan” rendben követik egymást.

Mint tenger, reng az *éjszaka*,
növényi szenvedély szaga
fojtja szoruló mellem.
Vég ki e mélyből engemet,
fogd ki a kéjt, merítsd szemed
hálóját mélyre bennem.

Az /*éj*/ hangkapcsolat, mely először az *éjszaka* szóban, a 7. sor hatodik szótagjaként tűnik fel, egy sorral később, ugyanabban a sor belseji pozícióban megismétlődik a *szenvedély* szóban, majd a 10., 11. és a 12. sorok negyedik szótagjaként, a *mélyből*, a *kéjt* és a *mélyre* szavakban tér vissza ismételtén. Az *éjszaka* és a *mélyiség* szemantikai összefüggésére korábban – a [*Már régesrég...*] olvasatát is értelmezésbe vonva – már utaltunk. E két szféra a *tengerrel* együtt az ösztönök „meleg homályú, lágy világát” jelképezi, amely ebben a versben az érzékiség jelentésmozzanatával (*szenvedély*, *kéj*) egészül ki. A hangzócsoport ritmikus ismétlődése, sorról-sorra, mintegy belső rímként való visszatérése ezt az érzéki örömet a jelölők „megbonthatatlan rendjére”, a szövegre viszi át. Ezt a gyönyört az olvasó „fogja ki” és éli át. Ez a *kéj*: a szöveg öröme.³⁷⁹

A ritmikus ismétlődés és a paronomáziás funkció hatására itt a szót valóban szónak érezzük, melynek nemcsak felszíne, de „mélye” (története) is van, melybe az olvasó belemerülhet, melynek „lényegét” „kiveheti”, „kifoghatja”: megragadhatja. *Kéj* szavunk ősi finnugor örökség, mely valaha a fajdkakas dürgését, pázrásra hívogató hangját, később a varázsdallal varázsolás ősi aktusát jelölte.³⁸⁰ A kéjjel kecsegtető, szenvedélyes hívó hang, mely a vers zárlatában csendül fel – a fajdkakas dürgéséhez

³⁷⁹ Ugyanakkor Paul de Man szerint „a paronomázia veszélyesen csábító/megtévesztő erejét” is könnyen beláthatjuk, ha felidézzük magunkban az »I like Ike« szlogen Jakobson-féle fonetikai elemzését. „Az eufónia – írja de Man – az (értelmezésbeli) hibák forrásai közül feltehetőleg a legalattomosabb.” „The dangerously seductive powers of paronomasis are easier to convey. We only have to remind ourselves that Jakobson based his discussion of the figur on the phonetic analysis of the slogan »I like Ike«; euphony is probably the most insidious of all sources of error.” Paul DE MAN, *Literature and Language: A Commentary*, New Literary History 1972 (Autumn), 4., 188.

³⁸⁰ TESz II, 426.

hasonlóan – csillagfény mellett kezdődik, és a jelen nem lévő, „hiányzó” *másik*-hoz szól, akinek meg kell hallania e hívást. De ha e hívás inkább felhívás, melynek „másika” az olvasó, aki az egymásból „kifesző” szavak érzéki örömét ragadhatja meg a vers „mélyén”, akkor a *kéj* metapoétikai értelemben – az szó későbbi etimológiájának megfelelően – *varázsszal*, vagy még inkább *névvarázs*.

Ennek belátásához József Attila költészetbölcseletének alappilléreit: „A nemzet közös ihletet” tételét, a „keletkező szó” konceptusát, valamint az ezekkel „szerves összefüggésben”³⁸¹ álló „névvarázs”-elméletet kell ismét emlékeztünkbe idéznünk.

Az *ihlet* – József Attila koncepciója szerint – a *fogalom* (spekuláció) és a *szemlélet* (intuíció) mellett az egzisztenciát megnyilvánító harmadik szellemiség, mely a költészettel és a nemzettel egyaránt azonosítható, lévén mindkettő szavakat és nyelvet teremtő cselekvőség. A *fogalom* közös: mint szellemiség „az egész emberisége”,³⁸² de nem ragaszkodik alakjához, lefordítható vagy más fogalmakkal körülírható, parafrázálható:

[...] a fogalom bár szükségképpen alakban jelenik meg, de ugyanaz a fogalom nem szükségképpen kívánja ugyanazt az alakot, alakja lehet bármi, az egész valóság, aminthogy tartalma, a megértés, az egész igazság. Ugyanazt a gondolatot „ki-ki elmondhatja saját szavaival” és más uton is kifejezheti.³⁸³

Az *intuíció* ezzel szemben a „legszorosabban vett egyén szellemisége”,³⁸⁴ amely „nem közölhető”,³⁸⁵ vagyis nem lehet a megértés forrása, csak fölismerés („a teljes valóságon belül az egyes konkrét dolgok fölismerése”).³⁸⁶ Az emberiség és az egyén, vagyis a korlátlan közölhetőség és a teljes közölhetetlenség között határozható meg az *ihlet* (a költészet) közölhetőségének hatóköre. Ez nem más, mint a *nemzet*, amely József Attila konceptusában nem társadalom-történeti kategória, nem is az egy nyelvet beszélők közösségének elnevezése, hanem egy fenomenológiai redukció eredménye (melynek

³⁸¹ „Kérdés azonban, kimutatható-e szerves összefüggés a költő nyelvesztetikája és az intuíció-ihlet fogalompár között? Egységes koncepció részét alkotja-e az ihlet-tana és a névvarázs-elmélet? A kérdésekre határozott »igen«-nel válaszolhatunk.” TVERDOTA György, *A születő szó és a használt szó*, Literatura 1986/1-2., 195.

³⁸² JATCSZ, 132.

³⁸³ JATCSZ, 104.

³⁸⁴ JATCSZ, 133.

³⁸⁵ JATCSZ, 132.

³⁸⁶ JATCSZ, 111.

megformálódására inspiratív módon hatott Babits Mihály és Ernst Renan nemzet-fogalma).³⁸⁷

Az ihlet (költészet) az a szellemiség, amely a szavakat, a nyelvet megteremtette.

A nemzet nem azonos a nyelvet beszélők összességével, nem mennyiség, nem osztható. Két ember is alkothat nemzetet, egy is. Ha a nemzet külsőleg nyelvében jut kifejezésre, úgy belsőleg a nyelvet alkotó, tevékeny szellemiség. *A nemzet közös ihlet.*³⁸⁸

A *kéj* szó keletkezésekor „költemény” volt: *metafora*, melyet egy természetben megfigyelt esemény (a fajdkakas dürgése) és egy rituális aktus (varázslat) közötti hasonlóság alapján hozott létre az ihlet, „a nyelvet alkotó tevékeny szellemiség.” Ez, „a nem-azonos azonossá-tétele révén”³⁸⁹ keletkezett történeti jelentés, melyben a szó, a *név* (metafora) létrejöttékor eleven, érzéki erő volt, a használat során elhomályosult. A *kéj* használt szóként helyettesíthető, lefordítható³⁹⁰ vagy körülírható, s már nem idézi fel sem a fajdkakas párázásra hívogató dürgését, sem a varázsdallal varázsolás ősi rítusát. Azonban a költeményben, melynek „mint egyetlen ihletnek a legkisebb alkateleme is ihlet”,³⁹¹ szintén munkálkodik „a nyelvet alkotó, tevékeny szellemiség”, s ennek hatására a *kéj* szó elfeledett, történeti jelentései újjáéledhetnek, a „mélyből” a felszínre kerülhetnek,³⁹² s szerepet vállalhatnak a metaforikus értelemgenerálás folyamatában.³⁹³ E folyamat

³⁸⁷ Ernst Renan *Mi a nemzet?* című, 1882-es előadásának és Babits Mihály *Magyar költő kilencszázötvenkilencben* című esszéjének József Attilára tett inspiráló hatásáról, illetve az *Ihlet és nemzet* fogalmáról bővebben lásd LENGYEL András, *Az „Ihlet és nemzet”. József Attila nemzet-fogalmáról*, Új Forrás 2003/5., 31-39.

³⁸⁸ JATCSZ, 166.

³⁸⁹ Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum 1992/3., 6.

³⁹⁰ A használt szót, persze, csak akkor lehet „maradéktalanul kifejezni” egy másik nyelven, ha ott is használt szóként van rá szükség. Ellenben, ha az idegen vagy idegen eredetű használt szót a költő egy költemény számára kívánja „magyarra fordítani”, mint József Attila az „aromatikus” szót, az már „nyelv-csinálás”.

³⁹¹ JATCSZ, 99.

³⁹² Az *ihlet* mint „a mélyből való kiemelés” eszköze, metaforája József Attila egy kései töredékében is megjelenik: „Nyelvünk izei gazdagon kiforrtak. A magyar szóból finom műszer lett, zajtalan sebességű gép, mellyel a mérnöki elme könnyedén alakíthatja fogalmait. De a lélek homályos vidékeit is lágyan kiemeli mélyeiből költőink ihlete.” JÁÖM III, 272.

³⁹³ A műalkotásban „saját keletkezésének szerepét” játszó „keletkező szó” József Attila-i konceptusával kapcsolatban Horváth Kornélia arra hívja fel a figyelmet, hogy „mikor a költő fölébreszti a szóban nyugvó belső formát vagy képzetet, azaz midőn a szót *névvé* teszi, nem egyszerűen a nyelv mágikus használatát aktualizálja; a nyelv mágikus-mitikus és költői működése közötti lényegi különbség abban áll, hogy míg az

feltétele az *ihlet* (a költemény) alakjához való ragaszkodása, mely a versbeli szavak összességét „felbonthatatlan egésszé” („megbonthatatlan renddé”) forrasztja össze. Az *Irodalom és szocializmus*ból idézünk:

[...] a vers szavakból áll. – Ezeknek különvalósága azonban végképpen megsemmisül és csak összességük a maga felbonthatatlan (mert különben művésziileg megsemmisülő) egészében él szemléletünkben. Ez inkább arra utal, hogy a *műalkotás* a *legkisebb elemében is műalkotás*, aminthogy az értekezésnek, amely voltaképpen egyetlen fogalom, a legkisebb eleme is fogalom. Viszont ez annyit jelent, hogy a *szó önmagában is műalkotás*, hiszen a szó a műalkotás legkisebb eleme. Másfelől azonban a szó szemlélet, a műalkotás pedig fejtegetéseink szerint nem az. Hogyan lehetséges ez? Úgy, hogy a szó tulajdonképpen csak mint *használt szó*, tehát mint *meglevő* szó szemlélet. [...] ha a szó műalkotás, a használt, meglevő szó pedig nem az, akkor nyilvánvaló, hogy a *nem meglevő szó műalkotás*. Minthogy pedig kifejezésünk szerint nem meglevőről és mégis szóról beszélünk – a *keletkező* szót kell értünk rajta. Vagyis a *szó a használatban szemlélet, keletkezésében pedig műalkotás*. Így a *szó a műalkotásban saját keletkezésének szerepét játssza*. Mégpedig olyan módon, hogy a költeményben lévő összes többi szóval egyszerre keletkezik. A költeményt eszerint úgy is fölfoghatjuk, hogy egyetlen keletkező szó, hogy a keletkező neve annak a dologi csoportnak, amelyet bontatlan egységbe és végső szemléleti egésszé foglal.³⁹⁴

A költemény mint *ihlet*, mint teremtő szellemiség az „alakjukhoz ragaszkodó” szavak „bontatlan egységéből” alkotja újra az olyan használt szóvá vált, megkopott metaforákat, mint a *kép*, amely az *ihlet* hatására eljuttassa keletkezésének szerepét a költeményben. A *kép* ezen a módon csak itt, ebben a versben tárja fel saját „mélyét” (belső formáját), s válik ezáltal élő metaforává, tehát *névvé*. Az *árvények*beli szavak „megbonthatatlan rendje” pedig nem más, mint az a „bontatlan egység”, melyből e versszöveg olvasójának érzéki öröme (*kéje*)³⁹⁵ származik, s melyet József Attila az *Ady-vízióban névvaráznak* nevez:

előbbi esetben a befogadó a szót a dolog autentikus megnyilvánulásaként érzékeli, addig az utóbbiban a szó elszakad az általa jelölt dologtól (referenciától) és új, kizárólag az adott költői szövegben létező és működő »referenciát«, vagyis jelentéseket hoz létre.” HORVÁTH Kornélia, *Versnyelv és műfajváltás József Attila Rejtelmek című versében* = Uő, *A versről*, Budapest, Kijarat, 2006, 60.

³⁹⁴ JAÖM III., 94-95. (kiem. az eredeti szövegben)

³⁹⁵ Nem szabad ugyanakkor megfeledkeznünk arról sem, hogy *kép* szavunk az 'érzéki élvezet' mellett – a *kény* elkülönülő tövélzót révén – az 'önként, erőszak' képzetét is magában hordja. Ez a belső formai értelem – melyet az autoreferens olvasat szintén aktivizálhat, s amely önkényesnek nyilvánítva azt, dekonstruálhatja korábbi olvasatunkat – azonban nem fenyegető, ha az irodalmi nyelv sajátosságát (Paul de Man nyomán) a félreolvasás lehetőségében azonosítjuk. „[...] the specificity of literary language resides in the possibility of misreading and misinterpretation.” DE MAN, *i. m.*, 184.

A költemény pedig, minthogy a dolgokat nem a maguk valóságában tartalmazza mint esetleg a zsák, nem más, mint neve annak a dologi csoportnak, amelyet bontatlan egységbe foglal: *névvarázs*.³⁹⁶

Folytatva ezt a gondolatmenetet, *Az árnyékok* című költemény nemcsak saját szó-jellé, névvé vált szavait foglalja „bontatlan egységbe”, de említett intertextusainak számos motívumát is újraírja. Ahogy a *Hálóban* a *bogai* szó, mely – történeti szemantikumához híven – értelemgeneráló csomó(pont)ként gyűjtötte össze azokat a jelölőket, melyek a benne szereplő hangkapcsolatokat részben vagy egészben megismételték, úgy futtatja magába *Az árnyékok* a *Háló*, [*A hullámok lágy tánca...*], a [*Könnyű emlékek...*], a *Magány* és a [*Már régesrég...*] motívumait. E „hálózatos” poétika azonban több, mint a motívumok vagy szintagmák szövegközi cserefolyamata, mert e rizómát alkotó versek között nemcsak azok, de voltaképpen e szövegek „működési elve”, a *paronomáziás poétika* cirkulál.

³⁹⁶ *JATCSZ*, 168.

IV.

„Hatás”

A dallam és a szöveg-én

József Attila-intertextusok

Parti Nagy Lajos *Dallszöveg* és Kovács András Ferenc *J. A. szonettje* című versében

Fogom a szavakat, csinálók velük ezt-azt, összerakom, beenyvezem, passzé.

(Parti Nagy Lajos)³⁹⁷

[...] én a vers írott képében nagyon hiszek.

(Kovács András Ferenc)³⁹⁸

1. Egy József Attila-sor költői újraértelmezései

Az *Alföld* folyóirat 1992-ben, a költészet napja alkalmából költői játékra hívta szerzőit. Kérésük egy szonett megírására vonatkozott, melynek egyetlen megkötése az *Emberek* című József Attila-vers nyolcadik sorának („A dallam nem változtat szövegén”) önálló vagy torzított idézetként való felhasználása volt. Ha a beérkezett és a periodikum áprilisi számában megjelentetett tizenkilenc szonettet egymás után, egyfajta posztmodern mini antológiaként olvassuk, kirajzolódnak a szerkesztők által az *Emberek*ből kiragadott sor kortárs újrakontextualizálásának főbb irányvonalai. Némi leegyszerűsítéssel azt mondhatjuk, hogy a pályatársak egyik csoportja (Bertók László, Markó Béla, Csorba Győző, Baka István, Somlyó György és Lászlóffy Aladár), reflektálva a pretextus eredeti szöveggörnyezetére, társadalomkritikai és etikai nézőpontból olvassa újra a szentenciaszerű József Attila-sort, amely maga is interpretálható idézetként, illetve egy schopenhaueri gondolat költői átértelmezéseként. A filozófiai pretextus, amelyre a József Attila-sor, illetve az azt rekontextualizáló *Alföld*beli szonettek palimpszeszt jelleggel

³⁹⁷ BALLA Zsófia–KOVÁCS András Ferenc–PARTI NAGY Lajos, *A költészetről*, Magyar Lettre Internationale 31. (1998), 49.

³⁹⁸ *Uo.*

ráíródnak, Schopenhauer zeneesztétikájából származik,³⁹⁹ és a következőképpen hangzik: „[...] a zene általában az a dallam, melyhez a világ a szöveg.”⁴⁰⁰

Mint ismeretes, Schopenhauer a megismerő szubjektum számára képzetként adott világ metafizikai lényegének az akaratot tartotta, az akarat tárgyasításainak pedig a közvetlenül nem hozzáférhető ideákat, melyek az ember számára az egyedi jelenségekben mutatkoznak meg. Elgondolása szerint azonban a tér, az idő és a kauzalitás viszonylatában működő megismerési formák nem teszik lehetővé, hogy a szubjektum felismerje, illetve függetlenítsé magát a jelenségek mögött működő közös lényegtől, a világot mozgató akarattól. Az ideák megismerésére Schopenhauer elgondolása szerint csak a géniusz, közlésére pedig a művészet, ezen belül is legfőképpen a zene képes. „A zene ugyanis az egész *akaratnak oly annyira közvetlen* tárgyszerűsége és ábrája, mint a világ maga, sőt mint az ideák, melyeknek sokszorosított megjelenése az egyes dolgok világát teszi. A zene ennél fogva semmi esetre sem az ideák ábrája, mint a többi művészet, hanem magának az *akaratnak ábrája*, melynek tárgyasításai szintén az ideák.”⁴⁰¹

József Attila átértelmezésében a világot, szűkebb értelemben a társadalmat irányító irracionális alapelv nem az akarat, hanem az érdek, amely egyaránt jellemez gazdagot és szegényt, amennyiben előbbinek anyagi javakat, utóbbinak pedig erkölcsi elégtételt („kik döllyfel hisszük magunkat igaznak”) biztosít. Az ekvivalencia, amely a társadalom két szélső pólusa között e tekintetben fennáll, poétikai ekvivalenciaként, a paronómázia alakzata révén is kifejezésre jut a versben, amennyiben a második sor hasonlatában az érdek hasonlítottja (*gazda*) és a hozzá rendelt igei metafora (*igazgat*) közös főnikus komponense (*/gaz/*) szójátékszerűen megismétlődik a gazdagok és szegények erkölcsi megítélését érzékeltető *gaz* és *igaz* szavakban, költői etimológia útján tárva fel az érdek instanciájának mint társadalmi hatóerőnek az univerzalitását, vagyis azt a tényt, hogy „gaz” gazdagot és „igaz” szegényt egyaránt „igazgat”. A társadalmi mozgatórugóként felfogott érdek hatását nem befolyásolja, hogy az érdekelt és ellenérdekelt felek felismerik-e, illetve miként ismerik fel („értik”, esetleg „ostobán

³⁹⁹ Az *Embereknek* a schopenhaueri filozófiával való intertextuális kapcsolatára elsőként Nagy Márta mutatott rá Baka István szonettjét elemző tanulmányában. Vö. NAGY Márta, „*Hallottatok, hogy megmondottak a régieknek...*” Baka István: Egy József Attila-sorra, Irodalomtörténet 2003/2., 290-304.

⁴⁰⁰ ARTHUR SCHOPENHAUER, *A zene esztétikája*, ford. BOGÁTI Adolf, Budapest, Hatágú Sip, 1992, 48.

⁴⁰¹ *I. m.*, 10.

értik”, „sejteni kezdik”, esetleg „dölyffel falaznak” neki), vagy hogy kiigazodnak-e „szövevényes” struktúráiban. Az érdek jelenléte és működési mechanizmusa, „szöveg” volta tehát konstans, csak realizációi, vagyis a „dallam” módosul időről-időre, ám ez lényegileg nem változtat a világ folyásán, ahogy a magukat igaz, „erényes lényeknek” tekintő mindenkori elnyomottak saját igazának kifejezésre juttatása, „éneke” sem. Ezt a rezignált, ugyanakkor iróniától sem mentes végkövetkeztetést írják újra például azok a szonettek, amelyek „A dallam nem változtat szövegén” intertextusát – melyet a Baka-vers kétezer éves „régí nótaként” aposztrofál – a „nincs(en) remény” sorvéggel rímeltetik össze.⁴⁰²

Az *Alföld*-beli reinterpretációk másik fő irányvonalához tartozó költők (Parti Nagy Lajos, Orbán Ottó, Kányádi Sándor, Balla Zsófia, Márton László, Kovács András Ferenc, Kukorelly Endre és Várady Szabolcs) egy, az előzőtől eltérő, de a kontextusától megfosztott, önállósított verssorban ugyancsak benne rejlő értelemlétezőségről bontják ki olvasatukat; a költészet, illetve a költemény mint olyan létmódjának metapoétikai kérdésirányai felől szólaltatva meg a szűk értelemben vett pretextust. Ezekben a szonettekben a József Attila-sor a nyelvi konstrukcióként felfogott költemény, illetve a megdolgozott vagy játékba hozott nyelv allegóriájaként értelmezhető, ahol a *dallam* nem a „régí nótával”, hanem a költői szó kimondásának hogyanjával, a vers poétikai-retorikai megformáltságával, illetve működésmódjával, míg a *szöveg* többnyire a szöveg univerzummal, s az abban cirkuláló saját és vendégszövegekkel, azok idegen és elsajátított jelentéslehetőségeivel válik metaforikusan azonosíthatóvá. A dolgozat további részében e posztmodern átiratok közül emelünk ki kettőt, hogy rajtuk keresztül ritmikai és retorikai szempontok alapján vizsgálhassuk meg a József Attila-i lírai tradíció kortárs továbbélését.

⁴⁰² Bertók László *Még kiderül, hogy te, hogy te meg én* és Markó Béla *Én, sajnos, nem tudok már játszani* című szonettjéről van szó.

2. „Tükördara”: szöveg és ritmus versbeli összjátéka

Parti Nagy Lajos

Dallszöveg

Zsákkal ha tükröt borítok elébed,
s zizzen az arcod: nem te vagy s nem én.
Ha lehajolsz a foncsorhoz, cseréphez,
egy habzó ég van mélyén és tején.

Hát mi tartoznék, mondd, a szövegéhez,
s mi dallamához zúzott üvegén?
Guggolj közel, de akárhonnan nézzed,
nincs egyrészt látvány s másrésztől a fény.

A dallam nem változtat szövegén,
külön sem ez, sem az nem posztulálja,
darált egész, mi, úgymond, költemény,

és nincsen honnan kétrét nézni rá, ha
egy test az ég s a zizgő örlemény,
dallam s szöveg precíz tükördarája.

Dallszöveg című költeményét, az eredeti szövegváltozathoz képest némileg módosított, átírt formában, Parti Nagy Lajos utoljára 2003-ban, a József Attila-i hagyománynak kitüntetett szerepet szánó *Grafítesz* című kötetében jelentette meg. A gyűjteményes kötetről elmondható, hogy a nagy költőelőd életművével az allúziótól kezdve, a rontott, csonkolt, ritkábban torzítatlan szó-intertextusokon és a hosszabb-rövidebb idézeteken át, egészen a paródiáig vagy a fikcionált posztmodern átiratig számos módon épít ki szövegközi kapcsolatokat. Bár a *Dallszöveg* a posztmodern líra sajátosságaira reflektálva értelmezi újra a József Attila-i verssort, mégsem illik bele abba, a költő monográfusa által „nyelvhús”-paradigmának nevezett poétikai vonulatba, amely a Parti Nagy-szövegeket jellemzi a nyolcvanas évek végétől egészen a legutóbbi időkig.

Ennek oka, hogy – a szövegközi utalásokon és a szó-kontaminációs alakzatként létrehozott címen kívül – a szonett nem él az olyan jellegzetes Parti Nagy-féle markerekkel, mint a félreütés, a roncsolás, a fragmentáció, a dilettáns versbeszéd vagy a parodisztikus jelentésképzés, sőt nyelve kimondottan egy posztmodern előtti megszólalásmódot imitál.⁴⁰³

Ha a *Dallszöveg*ben tipográfiai is kiemelt vendégszöveget – a korábban mondottak értelmében – metapoétikai utalásként interpretáljuk, érdemes visszanyúlnunk József Attila dallam-fogalmához, melynek lényegét a költő hosszabb-rövidebb prozódiai tanulmányaiból, töredékes verstani jegyzeteiből ismerhetjük meg. A verszeneként felfogott dallam a költő elgondolásában az időmértékes és a hangsúlyos verselés ölelkezéséből létrejövő komplex zenei hatás, mely nemcsak a bimetrikusnak mondott versek esetében jelentkezik, jóllehet azokon tanulmányozható leginkább.⁴⁰⁴ József Attila egy kései töredéke szerint

A magyar vers ma kétféle: 1. hangsúlyos; 2. időmértékes. Igen ám, de miben különbözik egymástól a kétféle verselés? Hiszen a hangsúlyos versben is van időmérték, amely lényegesen befolyásolja a vers zeneiségét; de az időmértékes versben is érvényesül – zenei módon – a hangsúly. Versünk valódi zenéjét minden esetben a kettő ölelkezése teszi.⁴⁰⁵

A valódi verszene vagy dallam esztétikai tapasztalatában tehát akkor részesülünk, ha a magyar verselésben megvalósítható kétféle ritmuselv szimultán érvényesülését követjük nyomon a versben. Ezt a *Dallszöveg* esetében könnyű szerrel tehetjük, hiszen a szonett szabályosan váltakozó hatodféles és ötös jambikus sorai a magyaros verselés szabályai szerint 5||6 és 5||5 osztatú kétütemű 11-es és 10-es sorokként is ritmizálhatók. A viszonylagos szabadsággal, de mégis következetesen jambizált sorok – a 9., a 10. és a 14. kivételével – a vers egészét tekintve véve a hangsúlyos metrumhoz is tartják magukat. Az egyik kivétel vagy ritmus-anomália a szonettformában hagyományosan értelmi

⁴⁰³ Erre utal Németh Zoltán is, aki szerint a *Dallszöveg*ben „[...] a nyelvhasználat, a megszólalásmód szintjén egy régi, túlhaladott versfelfogás működik; a kijelentés, a megszólalás iránya és tárgya szintjén pedig egy új lírafelfogás koncepciója jelenik meg általa.” NÉMETH Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, Kalligram, Pozsony, 2006, 256.

⁴⁰⁴ Alighanem ezért is választja a költő koncepciójának alátámasztására a Szép Szó 1937-es nyári számában megjelent tanulmányában Csokonai *Egy tulipánhoz* című versét.

⁴⁰⁵ *JAÖM* III, 272.

töréspontként számon tartott határvonalon, az oktávát a sextettől elválasztó 9. sorban jelentkezik, amely a metrikai képletben soron következő felező 10-es helyett 3|4|3 osztatú ritmust realizál. A ritmusnak a szisztematikus metrumból való ilyen eltérése felfogható az intertextualitás Genette-i értelemben vett explicit jeleként is, amennyiben újabb, akusztikus nyomatékot ad a kurzívval egyébként is láthatóvá tett József Attila-sornak. (Itt kell megjegyezni, hogy a szonett első, *Alföld*-beli közlésénél az intertextus még nem volt tipográfiaileg megkülönböztetve a vers többi sorától.) Az aritmikus kitérőt akár a vers alapdilemmájának, dallam és szöveg versbeli viszonyának a vershangzás szintjén történő újrafogalmazásaként is értelmezhetjük, hiszen éppen a megváltozott, a szabályos mértéktől eltérő dallam „változtató”, módosító, a szöveg értelemléhetőségeit befolyásoló potenciálja reflektálódik általa. Vagyis a ritmus mint a vers nyelvi dinamizmusának tényezője, ha nem is közvetlenül, de a versben más módon megképződő értelemléhetőségek közti viszonyok befolyásolójaként és/vagy sajátos interpretálójaként, részt vesz a jelentésképzésben. Hatása nemcsak az érzékekig ér el, de azokon túl, az értelemig is elhatol. József Attila – a dolgozatban többször is idézett – szavaival:

[...] a műben amely végső szemléleti egész, a valóság ellentéteinek, összefüggéseinek ritmust kell adniok, mert különben az összefüggések, ellentétek szemléletisége elsikkad. És más oldalról – a mű ritmusának ellentétet kell az értelem tudomására hoznia, mert különben a ritmus nem valóságos, hanem csak káprázatféle. Már pedig ha a ritmus nem valóságos, úgy a mű nem lehet egész. Hiszen több dolognak (hangnak, stbi-nek) egyetlen egészként való szemlélete csak ritmusosan lehetséges.⁴⁰⁶

A műegész ideája, melyet a posztmodern szemlélet által jócskán meghaladottnak gondolnánk, Parti Nagy versének központi gondolata. „A dallam nem változtat szövegén” sor, amely az *Emberek* című József Attila-sonettben még erkölcsi szentenciaként szerepelt, itt már olyan metapoétikai utalásként merül fel, amellyel a vers beszélője vitába száll. A vita azonban nem a kijelentés predikátumát, sokkal inkább az alany és a tárgy, a dallam és a szöveg viszonyát érinti. A két kulcsfogalom fúziójából létrehozott cím (*Dallaszöveg*), a versen végigvitt tükör-metafora és a műegész ideájának többszöri, nyomatékos hangsúlyozása e két komponens költeményen belüli kölcsönös egymást-feltételezettségére utal. A probléma tehát nem az, hogy dallam és szöveg változtatnak-e egymáson, hanem az, hogy egymásból való kikülöníthetlenségük folytán a mindenkori

⁴⁰⁶ JAÖM III, 97. (kiemelés az eredetiben)

költeményben csak összejátékukkal találkozunk, miközben – paradox módon – a poetológia metanyelve különbséget tesz közöttük. Ezt a versbeli összefonódást reflektálja a cím is, melyben a *szöveg* szó mintegy ráíródik a *dallamra*⁴⁰⁷ létrehozva ezáltal a *Dallszöveg* elnevezést mint hapax legomenon.⁴⁰⁸ A költészet mediális transzfereinek szempontjából vizsgálva a címet feltűnhet, hogy míg a hangzó utánmondás eseménye egyfajta hamis architextuális kódot (*dalszöveg*) kínál fel az olvasó számára, addig az írásképre támaszkodó desifrározás reflektálttá teszi a címbeli szókontamináció⁴⁰⁹ tényét, melyet maga a szonett bont majd ki szöveggé. A *Dallszöveg* egyedi elnevezésében egymásba olvadó jelölők viszonya az a *tertium comparationis*, melynek révén a cím a mindenkori költeményben „egy testté” (a korábbi változatban „egytestté”) váló dallam és szöveg szerves összetartozását reprezentálja. Ez az összefüggés egészen ki azután a *tükördara* („zúzott üveg”, „zizgő örlemény”) metaforájával, amely a posztmodern líra sajátosságait egyetlen, a vers egészen végigvitt allegorikus képbe sűrítve világítja meg. A kép lényege egyfelől, hogy dallam és szöveg már eredeti állapotában, a zsákból való kiborítás, vagyis az olvasó elé tárás pillanatában is töredék, más versekből átemelt, és azokat valamilyen formában (változtatlanul vagy torzítva) visszatükröző dallam- és szöveg-fragmentumok porózus, de „precízen” egymásba adagolt „daráléka”.⁴¹⁰ Másfelől, hogy a versbeli dallam és szöveg egymásban is tükröződik, s így mindig egyszerre, „egy testben” mutatják fel önmagukat és a másikat, lehetetlenné téve ezáltal egy olyan olvasói pozíció elfoglalását, ahonnan „kétrét” (egymástól függetlenül?) lehetne „nézni rájuk”.

⁴⁰⁷ Egy 1998-ban készült interjúban, melyet Parti Nagy Lajos Kovács András Ferencsel és Balla Zsófiával közösen adott a Magyar Lettre-nek, a verset mint zenét és dallamot definiálta, melyet a költő meghall, majd lejegyez. „Háromunk közül én mentem leginkább bele ilyen prózai meg drámai kalandokba, vannak jó, furcsa tapasztalataim, az például, hogy minél inkább elkezdtem prózát írni, annál erősebben éreztem, hogy vers az, ami zene és dallam. Minden más, másfajta alaksejtem, vagy gondolatcsíra vagy bármi, az beledarálódott a prózába, mintha valami a kolbászhusba. Amit pedig versként hallottam meg, és versként »jegyeztem le«, az majdnem hogy a vakszövegig menően dallam akart lenni.” BALLA-KOVÁCS-PARTI NAGY, *I. m.*, 52.

⁴⁰⁸ Hozzá kell tenni, hogy a hapax legomenon (gör. 'egyszer halott') megnevezés itt nem egészen pontos, hiszen a cím csak írott formájában unikális, hangzó megnevezésként nem lehet különbséget tenni közte és jól ismert „dalszöveg” szavunk között.

⁴⁰⁹ Az adjekciós metaplazmusnak is nevezett transzformáció kedvelt eszköze Parti Nagynak. Vö. DOMONKOSI ÁGNES, *Az alakzatok szöveg- és stílusáramlatai Parti Nagy Lajos költészetében*, Budapest, Tinta, 2008, 10.

⁴¹⁰ Itt érdemes megjegyezni, hogy a vers központi metaforája, a *tükördara* szintén olvasható allúzióként, vagyis olyan szöveghelyként, amely „visszatükröz”, felidéz egy másik költői szöveget. Tolnai Ottó: *Levél arról hogyan tanítani a vajdasági irodalmat velencében* című, 1989-ben írt versében, melynek központi témája a költészet (közelebbről Tolnai saját költészete), a tükörcserepekben magukat, testük részleteit gyönyörködve bámuló gyerekek (emlék)képe jelenik meg.

Csak tükörijátékuk mint összjáték létezik, József Attila szavaival: „[...] a vers értelmes zenei szöveg”.⁴¹¹ Ezt a dallam (tágabb értelemben a versritmus) és a szöveg közötti tükörijátékot figyelhetjük meg a vers „precíz tükördaráról” szóló utolsó sorában. A ritmus által az értelem tudomására hozott újabb ellentét lényege jobban érthető azonban, ha a vers 1992-es, „eredeti” szövegváltozatát vizsgáljuk:

és nincsen honnan kétrészt nézni rá, ha
egytest az ég s a zizegő örlemény,
dallam s szöveg (precíz?) tükördarája.

A zárójelbe tett *precíz* szó az utána álló kérdőjellel felfogható dallam és szöveg tükörijátékát színrevívó autoreferens szöveghelyként, amennyiben a vers, mely záró sorában mintegy „beletalál” a korábban meglehetősen lazán kezelt jambusi ritmusba,⁴¹² egyúttal „ki is esik” az addig következetesen, „precízen” alkalmazott hangsúlyos metrumból (az 5/6 osztatú sor helyett 4/4|3-as szegmántálás realizálódik). Így „tükörözi vissza” a versritmus a szöveg –írásjelek révén is reflektáltta tett – (ön)ironikus gesztusát.

3. Az *én* textualizációja

Mielőtt a József Attila-i retorikai hagyomány *Dallszöveg*-beli újraolvasására, s ezen belül a versben megkonstruálódó személyesség kérdésére rátérnénk, rövid műfaji kitérőt kell tennünk, melynek szükségességét egy, a vers 4. sorában felbukkanó, másik József Attila-pretextus indokolja. A *Dallszöveg* ugyanis nemcsak azon, a kritikai recepció által is feltárt okokból tekinthető „explicit ars poeticának”, hogy „tematizálja a költészet működését”,⁴¹³ vagy hogy a szerző legújabb gyűjteményes kötetének első versei közé sorolta, de a József Attila *Ars poeticájára* tett, nyilvánvaló szövegközi utalás okán is. Az önállítasokat és költői kérdéseket („Költő vagyok – mit érdekelne / engem a költészet maga?”),

⁴¹¹ JAÖM III, 272.

⁴¹² Ha a magyar nyelv élhangsúlyos természetéből adódó sorkezdő hosszú szótagtól, illetve az azt magába foglaló spondeusztól eltekintünk, ez a vers egyetlen tisztán jambusi sora.

⁴¹³ KERESZTESI József, *Precíz tükördara. Parti Nagy Lajos: Grafimesz = Tükördara. Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról, drámáiról*, szerk. NÉMETH Zoltán, Budapest, Kijárat, 2008, 93.

önmegszólítást („Ehess, ihass, ölelhes, alhass! / A mindenséggel mérd magad!”) és közösséghez szóló imperatívuszt („Nincs alku – én hadd legyek boldog!”) egyaránt tartalmazó, hangsúlyosan én-centrikus retorikájú pretextusból a *Dallszöveg* azt a szakaszt (a másodikat) idézi meg a *habzó ég* és a *tején* szó-motívumai révén, amellyel a vers korábbi, kézíratos, az önmegszólítás beszédstratégiájára épülő változata kezdődött.⁴¹⁴ Parti Nagy szövegének az első két quartinájában szintén az én-te reláció mentén szerveződik a versbeszéd. Az *ént* prekondicionáló *te* nyelvi alakzatát itt a mindenkori olvasóra vonatkoztathatjuk, ő lehet az a másik, aki elé a versben megszólaló a tükörcserepeit borítja, s aki e gesztus által egyszerre jut archoz és fosztatik is meg attól, hasonlóan a beszélőhöz: „Zsákkal ha tükröt borítok elébed, / s zizzen az arcod: nem te vagy s nem én”. Míg nyelvileg a kimondás aktusában, a diskurzus realitásában konstituálódik az én, addig képileg a tükörbe tekintés eseményében ölt alakot, ám a tükörszilánkok – lévén, hogy egymást, s ezáltal a külvilág egyéb láthatóságait is visszatükrözik – meglehetősen zavaros képet tárnak a hozzájuk „lehajoló”, „közel guggoló” néző elé. Észre kell azonban vennünk, hogy a referenciális szinten történő „arcrongálás” mellett, azzal mintegy párhuzamosan a szöveg retorikai mozgásai egymáshoz való szoros viszonyukat is érzékeltetve ismétlik meg, írják be újra a szövegbe az *én* és a *te* nyelvi alakzatait. Ugyanis a „nem te vagy s nem én” felsorra egy, ezen a szöveghelyen grammatikailag hibásnak, illetve a *tején* szó-intertextus miatt nehezen értelmezhetőnek tűnő sorvég, a „mélyén és tején” rímel, amely hipogrammaszerűen (*mélyén* és *tején*) tartalmazza a megszólító (*én*) és a megszólított (*te*) névmási indexeit. A líraolvasás keretein belül végbemenő arcadás és arcrongálás egymással korreláló mechanizmusai a vers 3. sorában szintén nyomot hagynak, ugyanis „a *foncsorhoz*, *cseréphez*” szintagmák vésetként hordozzák magukban a „roncs” és az „ép” szóalakokat.⁴¹⁵

⁴¹⁴ Később ez a némileg enigmatikus képiséggel bíró szakasz hívhatta elő a végleges változat öndefinitív, nyitó verszakát.

⁴¹⁵ Parti Nagy költészetével kapcsolatban az „értelmek számonkérése helyett a jelölők összefüggéseit” szem előtt tartó anagrammatikus és paronomasztikus olvasatok relevanciáját hangsúlyozza Ármeán Otília: „Parti Nagy költészetét úgy kezelem, mint ami a szójátékot, rímeket, paronomázikus ismétléseket más poétikus eljárásokkal szemben kitüntetetten használja. Olyan jelenségekről van szó, melyek elsőre nem szembetűnők, csak akkor válnak relevánssá, ha az értelmezésben felfigyelünk a rejtetten megbúvó, a szavak mögötti szavakként érvényesülő jelentésekre.” ÁRMEÁN OTILIA, *Paragrammatika, avagy a parti papír olajos paripadaláról – papíron* = ÁRMEÁN OTILIA–MEDGYES TAMÁS, *Szövegek között értelmezéssel. Retorikai olvasatok*, Budapest – Szeged, Gondolat – Pompeji, 2005, 24.

Az *én* személyes névmás hipogrammatikus, megszüntetve-megőrző jelenléte a *Dallaszöveg* szokatlan, a klasszikus szonett szabályaitól eltérő rímképlete miatt a vers egészére kiterjed. Ennek oka, hogy az oktáva hagyományos, ölelkező rímei helyett Parti Nagy itt keresztrimes szerkezetet használ (abab abab), s ennek egyik rímét (b) a tercínákba is átviszi (bcb cbc). A ritmikai egyenértékűség – Jakobsonnal szólva – szemantikai egyenértékűséget von maga után, és az olyan rímzavakat, mint a *nem én*, a *tején*, az *üvegén*, a *fény*, a *szövegén*, a *költemény* vagy az *örlemény* metaforikusan is egymásra vonatkoztathatóvá teszi. A *költemény* – mely József Attilánál is gyakori rímpárja az *én* személyes névmásnak⁴¹⁶ – és az *örlemény* rímzavak az *én* textualizációjaként és a szöveguniverzumban való szétíródásaként is értelmezhetőek, vagyis a szubjektum nyelvi metamorfózisának olyan módozataiként, melyek a posztmodern líra beszélőjét mint az egészlegesség és töredékesség között oszcilláló, bizonytalan helyzetű személyességet állítják, illetve „borítják” elének.

4. A lírai önmeghatározás intertextuális feltételezettsége

A személyesség szövegbeli megképződése másik vizsgálat alá vont versünkben szorosan összefonódik a intertextualitás kérdésével. Kovács András Ferenc *J. A. szonettje* című versében József Attila- és Arany János-versrészletek íródnak újra és íródnak egymásra oly módon, hogy a tradíció szövegeinek kérdéshorizontjai, a bennük létrejövő szereplehetőségek, illetve a megidézett hangok modalitása egyaránt átalakul, az „eredeti” értelem-összefüggések törlődnek, a „szöveghatárok feloldódnak”,⁴¹⁷ és az új kontextus részeként már nemcsak saját jelentés-lehetőségeiket közvetítik, de egymással is párbeszédbe lépnek.

⁴¹⁶ Az *én-költemény* rímpár szerepel például [*A kövezeten...*], a *Ki-be ugrál...*, az *Azt mondják*, a [*Már régesrég...*], illetve a *Születésnapomra* című versekben.

⁴¹⁷ Az egymást is olvasó versbeli intertextusok „tükörjátékáról” bővebben lásd H. NAGY Péter, *A szöveghatárok feloldódása. Kovács András Ferenc: J. A. szonettje = Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*, szerk. BEDNANICS Gábor–BENGI László–KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Osiris, 2000, 221-239.

Kovács András Ferenc

J. A. szonettje

Gallyát töröm csak, mert a töve vén:
nem dönthető a korhadt líra fája –
vak föld alá nő visszasz koronája,
s a szó a szájban senki: jövevény.

Megköt, felold a vándor szövevény –
hű mindenségben szétfutó gyökérzet
göröngyeként ha pörgök, hörgök, érzek:
a dallam nem változtat szövegén.

De van szöveg, mely falsít dallamán –
őszintébb volna ölni vagy rabolni...
S a lélek dúdol: kába, gyatra holmi.

De mindezt mintha másról hallanám:
nem a valót, csak annak én-imázsát,
mint földöntúli lombok roppanását.

A szonett József Attila *Favágóját* megidéző első két sorából már teljesen hiányzik bármiféle társadalomkritikai intenció vagy etikai felhang, az intertextus alapvető funkciója egy a (posztmodern) költészetről szóló, metapoétikai olvasat működtetése. A fa és a favágó metaforája, illetve allegóriája újraíródik, és a Kovács-vers központi trópusává, a „korhadt líra szétfutó gyökérzetű fájává”, a lírai szöveguniverzum rizomatikus képévé transzformálódik. A szonett felütése („Gallyát töröm csak, mert a töve vén: / nem dönthető a korhadt líra fája”), mely a beszélő hagyományhoz való viszonyára utal, inverz módon idézi meg, illetve tükrözi vissza a *Favágó*-beli „párbeszédet” („tövit töröm s a gallya jut. / – Ejh, dönts a tőkét, ne siránkozz”). A tükrö-effektus a szöveg szintagmatikus, grammatikai szintje mellett a képi síkon is érvényesül, amennyiben a fa „szétfutó gyökérzetét” mint egyfajta „visszas”, fordított vagy tükrözött lombkoronát láttatja velünk a vers. A „vak föld” metalepszise a „gyökérzet”, vagyis az idézetvilágban fluktuáló szövegek, a vershagyomány eredetének láthatatlanságára, ismeretlenségére,

esetlegesen az intertextusok felett elsikló olvasat/olvasó „vakságára” utalhat. Ugyanez a gondolat fogalmilag, a nyelvre vonatkoztatva is kibomlik a 4. sorban, ahol a költői szó hangzó materialitására („a szó a szájban”), eredet nélküliségére („senki”) és „jövevény” voltára reflektál a szonett. A szöveg nemcsak deklarálni, de (retrospektív módon) szembesíteni is tudja olvasóját annak „vakságával”, hiszen az *Emberek* idézettsége csak a 8. sorban válik nyilvánvalóvá, jöllehet már a 4. és 5. sorok rímsszavai is a József Attila-szonettből való „jövevényekként” vannak jelen a versben („Családunkban a jó a jövevény”, „Kibomlik végül minden szövevény”), ám ennek ténye valószínűsíthetően csak az újraolvasás eseményében reflektálódik. Az 5. sor kijelentése („Megköt, felold a vándor szövevény”) a „vándorszövegek”, az idézetvilág beszélőre (és/vagy befogadóra)⁴¹⁸ tett kettős hatását tematizálja. Ennek értelmében a költészet hagyományhoz való viszonya egyfelől „kötöttség”, mert a lírikus eredetiségre való törekvése csak a nyelvi megelőzőség tudatában és a meglévő műformák zárt rendszerén belül valósulhat meg. Másfelől szabadság, mert a kulturális emlékezet szövegeinek újraírásakor a szubjektum sokféle hangon szólalhat meg, különféle korok és kultúrák költői szerepeiben és változatos versformáiban⁴¹⁹ „oldva fel” saját személyességét.⁴²⁰ Deperszonalizációs tendenciák a *J. A. szonettjében* is érzékelhetők. A cím például felfogható a szerzői maszk egy olyan változataként, ahol nemcsak a szöveg valódi szerzője, de a maszkként használt

⁴¹⁸ A személyre vonatkoztatott tranzitív igék („Megköt, felold”) iránytárgy (engem/ téged/ mindkettőnket/ mindenkit általában) nélkül hagyása József Attilának is kedvelt retorikai eszköze volt, mellyel a versbeli énté viszony relativizálását, illetve felcserélhetőségét alapozta meg. *Bukj föl az árból* című versében például eldönthetetlen, hogy a „semmi sodra” a beszélőt, a megszólított Istent, esetleg mindkettőjüket egyaránt fenyegeti („Bukj föl az árból hirtelen / ne rántsón el a semmi sodra”).

⁴¹⁹ A hagyomány „megkötő” és „feloldó” hatása a költő számára nem ellentétes egymással, sőt evidens módon összetartozik. Kovács András Ferenc a korábban már idézett interjúban a következőképpen ad számot erről a tapasztalatáról: „[...] a formák ismerete, bármilyen forma legyen is az, tegyük föl, hogy az antik idomértékes formák ismerete, amelyek számomra [...] megszokottak és nagyszerűen betölthetők, az felszabadít. Ezt egy költői szeminárium során megemlítettem néhány egészen fiatal költőnek. [...] Hitetlenkedve néztek rám, nem értették pontosan, hogy hát ez [...] a szigorú szabályszerű megkötöttség, mondjuk, egy disztichon vagy egy hendecasyllabus hogy [...] szabadíthat fel, de úgy hiszem, hogy végül mégiscsak ráéreztek. Azt mondtam, hogy ez az a szabály, amely végső soron kinyitja, megnyitja a nyelv legrejtettebb zsíliprendszerét, a nyelvet a maga gazdagságában, színeiben, szinonimáiban, stb.” BALLA–KOVÁCS–PARTI NAGY, i. m., 52.

⁴²⁰ Kovács András Ferenc líráját, melynek egyik jellegzetessége a szavak által eliminált, láthatatlanná tett én, a szakirodalom a modern személyesség vallomásos kifejezőmódját kerülő, s helyette az „arca forró maszkok” poétikáját művelő „szókalandként”, az alanyiságot felszámoló „palimpszesztus-költészetként”, illetve mindent idézetté tevő „szerepköltészetként” aposztrofálja. Vö. SZIGETI Csaba, *A himfarkas bőre. Kovács András Ferenc versekötete* = ÜÖ, *A himfarkas bőre. A radikális archaizmus a mai magyar költészetben*, Pécs, Jelenkor, 1993, 204.; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Poesis memoriae. A lírai mnemotechnika és a kulturális emlékezet „újraírása” Kovács András Ferenc verseiben* = ÜÖ, *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégén*, Budapest, Balassi, 1994, 171.; MARGÓCSY István, *Magyar táncszó*, Holmi 2000/8., 1012.

„professzionális irodalmáridentitás”⁴²¹ is maszkolt, hiszen a címben csak egy monogram, vagyis csak egy név – József Attila nevének – „effektusa” szerepel, s a nyomszerű betűkombinációhoz csak a József Attila-pretextusok felismerése révén rendelhető hozzá a megfelelő tulajdonnév.⁴²²

Az én szerepekben való disszeminálódását érzékelteti a 6-7. sor göröngy-hasonlata is („hű mindenségben szétfutó gyökérzet / göröngyeként ha pörgök, hörgök, érzek”), amely nemcsak vizuálisan, de saját anyagszerűségének előtérbe állítása révén is reprezentálja a „szétfutás” mozzanatát. A nyelvi önreflexió poétikai eseményében elsőként a *gyökérzet* szó hangzókészlete „fut szét” a *göröngyeként* [rö.gyeké.t] szóban, amely aztán a /görö/ szekvencia révén paronomáziás láncot alkot a 7. sor *pörgök* és *hörgök* szavaival. A szöveg hagyomány mint a versben megszólaló én eredete a rím által is reflektálttá válik, amennyiben egymásra vonatkoztatja a szöveg univerzumot metaforikusan jelölő *gyökérzet* és egyes szám első személyű alanyi megszólalásmódot a bensőség jelentésmozzanatával ötvöző *érezek* szavakat. Végül a különböző József Attila-versekre alludáló szó-motívumok (*mindenség, göröngy, pörgök, hörgök*),⁴²³ valamint a 8. sor vendégszövege teszi nyilvánvalóvá a lírai önmeghatározás intertextuális feltételezettségét.

⁴²¹ A szerzői nevet problematizáló maszkoszerű költészeatról és a szerzői maszkok osztályozásáról bővebben lásd NÉMETH Gábor, *Szerzői név és maszk a fnagyvar posztmodern irodalomban*, Alföld 2009/9., 78-84.

⁴²² Lőrincz Csongor a *J. A. szonettjéről* írt tanulmányában az inskripció mint név és aláírás mnemotechnikai és hitelesítési összefüggéseit, illetve feszültségeit tárgyalja. Elemzésében rámutat, hogy a címbeli J. A. monogram „[...] nem annyira tulajdonnév a tiszta referencia értelmében, hanem a név textualizált formája”, amely a *ja* hangsor többszöri ismétlődése révén mediális váltáson megy keresztül, és betűkombinációból hanggá alakul („Galját töröm csak, mert a töve vén: / nem dönthető a korhadt líra *tája* – / vak föld alá nő vissza koronája, / s a szó a szájból senki: jövevény”), ily módon ismételve meg a J. A. hipogramját, amely monogramként a felejtést, ismétlődő difonként a megjegyezhetőséget alapozza meg. Vö. LŐRINCZ Csongor, *Név, aláírás és inskripció a lírában*. Kovács András Ferenc: *J. A. szonettje* = Uő, *A költészet konstellációi. Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*, Budapest, Ráció, 2007, 337-338. Ugyanakkor H. Nagy Péter szerint az identifikációra törekvő olvasatot többek között az is lehetetlenné teszi, hogy a szonettben megidézett József Attila-szövegek (*Favágó, Emberek, Medáliák, A Dunánál, Ars poetica*) „[...] átszövődnek az Arany János-i textuniverzumba (és fordítva!)”, s hogy emiatt „[...] J. A. szonettje nem olvasható J. A. szonettjeként, mert József Attila J. A. monogramja Arany János A. J. monogramjaként is funkcionál, megfordítva, tükrözve.” H. NAGY, *i. m.*, 226. Említést érdemel még, hogy ugyanez a monogram nyíltan szójátékká bomlik ki a költő egy későbbi, *Adventi fagyban angyalok* című kötetének *Szárszói variációk* ciklusában, melynek első (*Jé, a kalapja!*) és második darabja (*J. A. kalapja*) egy fikcionált „történetet” beszél el a bolondos külsejű, csörgőspikát viselő József Attiláról, először a szemlélők, másodszor a költő szemszögéből.

⁴²³ A „mindenség” gyakran használt szava József Attilának, előfordul például az *Ars poeticában* vagy a *Költők és kora* című versben is. A másik három motívum által felidézett legismertebb versek sorrendben a *Gyöngy*, az *Eszmélet* és a *Tudod, hogy nincs bocsánat*.

A J. A. szonettje változatlan helyen és formában veszi át az *Ember*ek oktavájának utolsó sorát, amely mind tipográfiai, mind ritmikailag elkülönül a vers többi részétől. A *Dallszöveg*-hez hasonlóan ez a szonett is szimultán ritmusú, az 5||5 és 5||6 osztatú kétütemű 10-es és 11-es sorok szabályos váltakozását csak a 3|4|3 tagolású idézet töri meg. A citátum aktuális jelentésén, mely a dallamnak a materiális szöveggel szembeni kiszolgáltatottságát hangsúlyozza, az ellentétes értelmű kötőszóval kezdődő – s ezáltal a szonettformán belüli töréspont tradicionális szerepét betöltő – 9. sor sem változtat. A szöveg által „falssá” tett dallam újabb autoreferens utalásként olvasható, hiszen egy vendégszöveg megtörheti a tiszta ritmus homogén lüktetését, ahogyan azt a 8. sor példája is mutatja. A következő sor (posztmodern felől anakronisztikusnak tűnő) etikai felhangját („őszintébb volna ölni vagy rabolni...”) kioltja az az ironikus gesztus, amely úgy „ítéli el” a szövegátvételt, hogy közben egy újabb József Attila-versből, a *Tiszta szívvel*-ből vesz át szó-motívumokat („Tiszta szívvel betörök, / ha kell, embert is ölök”). A strófa 3. sorának („S a lélek dúdol: kába, gyatra holmi”) *lélek* szava az én szinekdochéjaként, vagy a bensőségnek, illetve az érzelmeknek térbeli metonímiájaként a 7. sor egyes szám első személyű alanyi szólamának igesorára utal vissza („hörgök, pörgök, érzek”), s ennek révén, áttételesen a szonettet tartalmazó (majdani) kötet címét (*Lelkem kockán pörgetem*) is megidézi. A 11. sor ugyanakkor mintha rehabilitálná a dallamot, amennyiben a dúdolást, vagyis a szöveg nélküli, csak a dallamnak hangot adó cselekvést tünteti fel a *lélek*, vagyis a lírai én tevékenységeként.

Látásból ennek a hangzásban artikulálódó személyességnek a visszavonása, illetve képpé („imázssá”) válása megy végbe az utolsó versszakban, az arcadás eseménye azonban a *mintha* kötőszó és a feltételes mód (*hallanám*) használata miatt többszörösen elbizonytalanított. Míg a *mindez* általános értelmű mutató névmás a vers egészére vonatkoztatható, addig a *másról* egyaránt értelmezhető a „nem magamról”, illetve – a cím felől olvasva – a „nem J. A.-ról” hallott szöveg megfelelőjeként, sőt a *Favágó*-ra, közelebről az abban létrejövő beszédhelyzetre tett intertextuális utalásként is. József Attila versének második versszakában ugyanis a lírai beszélő egy időre (ki)hallgatóvá válik, mivel az utolsó sorban egy „másik favágó” szólamát halljuk:

hajnal suhint, forgács-fény röppen –
amott is vág egy s dörmög közben:
tövit töröm s a gallya jut.

Ám a Kovács-vers esetében ez a „más” hang nem a „korhadó líra fájáról gallyakat törő” beszélő közelében csendül fel, hanem egy újabb „földöntúli” pretextusból „szűrődik át”: Arany János *Vojtina ars poétikája* című költeménye „beszél bele” itt *J. A. szonettjébe*.

Nem a való hát: annak égi mássa
Lesz, amitől függ az ének varázsa:
E hűtlen hívség, mely szebbít, nagyít –
Sulykot, bizony, nem egyszer elhajt:
Ez alkonyúság, mely az árnyakat,
E köd, mely nőteti a tárgyakat;
E fénytörődés átlátszó habon,
E zöld, esős lég egy május-napon;
Ez önmagánál szebb, dicsőbb természet:
Egyszóval... a költészet.

Az eredeti, ugyancsak metapoétikai intencionáltságú szövegrészt, amelyben a valóság idealizálása mint a költészet célja tűnik fel, Kovács András Ferenc egy eltorzított, de hangzásában mégis hasonló sor révén idézi meg. A paronímia által megalapozott ironikus hatást öniróniába futtatja, hogy az „égi más” eszményi képe a *J. A. szonettjé*-ben „én-imázzsá” transzformálódik, hiszen a Kovács-versek legfőbb „varázsa” ténylegesen abban rejlik, hogy bennük a „valódi” én helyett mindig csak egy-egy mesterségesen (költőien) kialakított én-képpel, „arculattal” vagy maszkkal találkozunk, s ezáltal mindig valaki „másról”, vagy még inkább *mástól* halljuk, amit hallunk.⁴²⁴

A szonettet átszövő intertextuális háló heterogenitása nem csupán a megidézett pretextusok számosságának, de a megidézés módozatbeli sokféleségének is következménye. A monogram mint álnév, a „göröngyként” szétszóródott szó-motívumok,

⁴²⁴ Kovács András Ferenc költészetével kapcsolatban Kulcsár Szabó Ernő kiemeli, hogy az csak „[...] látszólag rokonítható az arca forrott maszkok poétikájával”, hiszen „[...] a multiplikálódás *nem az alanynál* figyelhető meg, hanem azoknál a hangnemeknél, beszédmódoknál, amelyek az elválasztottság látszatát keltve voltaképpen megszüntetik, felszámolják az alanyi személyességet.” KULCSÁR SZABÓ, *i. m.*, 173.

az önálló vagy torzított idézetek, valamint egy másik versből ismert beszédsszituáció egyaránt bírhat felidéző funkcióval. Mindezek mellett a tradíció beszédét a versritmus is közvetíti, amennyiben a József Attila-szonett jambikus lejtésére rámintáznak az Arany-vers 5||5 és 5||6 osztatú kétütemű sorai. Az ütemhangsúly egyedül az *Emberekből* átvett 8. sorban nem tud érvényesülni, mert a szöveg értelmi tagolása ellenáll a versen következősen végigvitt metrumnak, s ennek köszönhető, hogy éppen ez, a József Attila-sor lesz az a „szöveg, mely falsít” a *J. A. szonettjé*-nek dallamán.

Összegzésként elmondható, hogy Parti Nagy Lajos és Kovács András Ferenc vizsgálat alá vont versei úgy viszik tovább a József Attila-féle ritmikai és retorikai hagyományt, hogy a „saját” és a vendégszövegek interakciójából kialakult polilógikus térében nemcsak a költő szavai és sorai, de nyelvi-poétikai eljárás módjai, sőt – a metapoétikai utalásként (főlr)olvasott központi idézet révén – a versritmussal kapcsolatos elméleti reflexiói is megidéződnek. Ahogy a vers értelmes zenei szöveggé váló meghatározásának vagy a hangsúly és az időmérték ölelkezéséből származó komplex zeneiségnek a gondolatáig e versek értelmezése kapcsán is eljuthatunk, úgy a *Dallszöveg te* által prekondicionált lírai *énje* vagy a *J. A. szonettjé*-nek eredetétől eltávolított, depersonalizált beszéde szintén rokonítható a kései József Attila-versek rögzíthetetlen identitását, metaforikus én-konstrukcióival. A jelöletlen tárgyú tranzitív igék és a paronomasztikusan egymásra vonatkoztatott jelölők ugyancsak hozzátartoznak a költő harmincas években keletkezett verseinek retorikájához, utóbbi az *Ember* című szonettnek is meghatározó alakzata. Ezen kívül a szöveg materiális, partitúraszzerű létmódjának reflexiója, illetve a vizuális csatorna, az írott szöveg, vagy egyenesen a betű felé terelt befogadás előzményei szintén a későmodern korszakküszöb lírájának, azon belül is a József Attila-szövegek olvasásának tapasztalatában keresendők.⁴²⁵ Leginkább az ő nevéhez köthető a harmincas évek költészetének megváltozott szubjektum- és nyelvfelfogása, melynek lényegét Kulcsár Szabó Ernő az én antropológiai defigurációjában, a klasszikus modernségre jellemző organikus kód felbomlásában,

⁴²⁵ Kulcsár Szabó Ernő meghatározó tanulmánya, mely a későmodern korszakküszöb poétikai változásait mutatja be József Attila költészetében „[...] hang és szöveg elkülönítésének igényét” tárja fel a költőnek azon verseiben (*Ember*, *Észmélet*, *Elmaradt ölelés miatt*, *Költőnk és kora*), „[...] amelyek úgy ismertetik föl a szövegiség figuratív mozgásának uralhatatlanságát, mint ami poétikailag korlátozza az auditív korrelációk érvényét.” Vö. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, „Széttérült ütem hálója”. *Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakküszöb József Attila költészetében = Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, szerk. KABDEBŐ LÓRÁNT–KULCSÁR SZABÓ ERNŐ–KULCSÁR SZABÓ ZOLTÁN–MENYHÉRT ANNA, Budapest, Anonymus, 2001, 34-35.

illetve a hang szövegesülésében határozza meg.⁴²⁶ Ez a hagyomány és ez a hang, (ön)íroniával kezelve bár, de a kilencvenes évek elején is megszólaltatható volt. Sőt, Parti Nagy Lajosnak a költészetéről mint mesterségről, *techné*-ről megfogalmazott – a fejezet mottójában is olvasható – gondolatai („Fogom a szavakat, csinálók velük ezt-azt, összerakom, beenyvezem, passzé”)⁴²⁷ figyelemre méltó hasonlóságot mutatnak azzal a József Attilától származó metapoétikai kijelentéssel, amely a nyelvnek az alkotás folyamatában megmutatkozó anyagszerűségét, illetve a költő szóhoz való viszonyát tárja fel: „Veszem a szót, földobom a levegőbe, ott szétesik és újra megfogom, és akkor valami más.”⁴²⁸

⁴²⁶ Vö. *I. m.*, 15-41.

⁴²⁷ BALLA-KOVÁCS-PARTI NAGY, *i. m.*, 49.

⁴²⁸ VEZÉR Erzsébet, *Megőrzött öreg hangok. Válogatott interjúk*, szerk. EÖRSI István-MARÓTI István, Budapest, PIM, 2004, 183.

Bibliográfia

Szövegkiadások

József Attila *Összes Művei* III. *Cikkek, tanulmányok, vázlatok*, s.a.r. SZABOLCSI Miklós, Budapest, Akadémiai, 1958.

József Attila *Összes Versei* I-III, kritikai kiadás, közléteszi STOLL Béla, Budapest, Balassi, 2005.

JÓZSEF Attila, *Rapaport-levél*, s. a. r. HORVÁTH Iván = „*Miért fáj ma is*” *Az ismeretlen József Attila*, szerk. HORVÁTH Iván–TVERDOTA György, Budapest, Balassi, 1992, 357-386.

JÓZSEF Attila, *Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben* s. a. r. STOLL Béla = „*Miért fáj ma is*” *Az ismeretlen József Attila*, szerk. HORVÁTH Iván–TVERDOTA György, Budapest, Balassi, 1992, 417-474.

JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek (1923-1930)*. *Szövegek*, közléteszi HORVÁTH Iván vezetésével BARTA András és mások, Budapest, Osiris, 1995.

JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek (1923-1930)*. *Magyarázatok*, írta TVERDOTA György, Budapest, Osiris, 1995.

KOVÁCS András Ferenc, *Lelkem kockán pörgetem. Versek* (1982-1992), Pécs–Bukarest, Jelenkor–Kriterion, 1994.

PARTI NAGY Lajos, *Grafítnesz. Versek*, Budapest, Magvető, 2003.

József Attila-szakirodalom

„*A lét dadog, csak a törvény a tiszta beszéd.*” ELTE ülésszak, szerk. FENYŐ D. György–FRÁTER Zoltán–GELNICZKY György–NAGY András, Budapest, ELTE, 1980.

BENEY Zsuzsa, *Az elérhetetlen jelentés. Irodalmi esszék* II, szerk. AMBRUS Judit, Budapest, Gondolat, 2010.

BÉCSY Ágnes, *Az Altató és az altató mint műfaj József Attilánál*, Irodalomtörténet 1980/3.

BÉCSY Ágnes, *József Attila A Dunánál című versének értelmezéséhez*, Irodalomtörténet 1977/3., 659-675.

BÓKAY Antal, *A líra az ezredfordulón – poétikaelméleti szemzőgből*, Alföld 2000/2., 33-44.

BÓKAY Antal, *József Attila poétikái*, Budapest, Gondolat, 2004.

BÓKAY Antal, *Líra és modernitás. József Attila én-poétikája*, Budapest, Gondolat, 2006.

BÓKAY Antal, *Szef-analízis és versépítés József Attila költészetében*, Thalassa 2005/2-3., 5-47.

FEHÉR M. István, *József Attila esztétikai írásai és Gadamer hermeneutikája*, Pozsony, Kalligram, 2003.

FENYŐ D. György, *Megkapaszkodás és elszakadás. József Attila: [Könnyű emlékek...]* = *Testet öltött érv. Az érkező József Attila*, szerk. TVERDOTA György–VERES András, Budapest, Balassi, 2003, 85-95.

FRIED István, *Magatartásformák egy József Attila-versben*, Tiszatáj 2005/12., 52-61.

HANKISS Elemér, *József Attila komplex képei* = Uő, *A népdaltól az abszurd drámáig*, Budapest, Magvető, 1969, 11-40.

HORVÁTH Iván, *Névvarázs*, Irodalomtörténeti Közlemények 1985/4-5., 559-570.

HORVÁTH Kornélia, *A „keletkező szó” poétikája* = „száz év magány”. *József Attila-tanulmányok*, szerk. BARTÁK Balázs–Antonio SCIACOVELLI, Szombathely, Savaria UP, 2005, 128-144.

HORVÁTH Kornélia, *Az én költői alakváltozatai: versbeszéd és textualitás (József Attila, Rimay János, Pilinszky János)* = Uő, *Irodalom, retorika, poétika*, Budapest, EditioPrinceps, 2009, 137-165.

HORVÁTH Kornélia, *Nyelv és szubjektum a lírában (József Attila: Talán eltűnök hirtelen...)* = Uő, *Túlhegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből (József Attila, Pilinszky János, Weöres Sándor, Nemes Nagy Ágnes, Petri György)*, Budapest, Krónika Nova, 1999, 17-45.

HORVÁTH Kornélia, *Versnyelv és műfajváltás József Attila Rejtelmek című versében* = *Tanulmányok József Attiláról*, szerk. KABDEBŐ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Anonymus, 2001, 142-157.

KEMÉNY Gábor, *A „lelki táj” mint közlésforma József Attilánál*, Magyar Nyelvőr 1982/3., 307-310.

Kortársak József Attiláról I-III, szerk. BOKOR László, s. a. r. TVERDOTA György, Budapest, Akadémiai, 1987.

KOVÁCS Árpád, *Költészetbölcselet és metafora. Az esztétikai tudat meghaladása József Attila, Mihail Bahtyin és Paul Ricoeur szemléletében* = *Vers–ritmus–szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia–SZITÁR Katalin, Budapest, Kijárat, 2005, 107-150.

KOVÁCS Gábor, *Versnyelv és dialógus (József Attila: Az a szép, régi asszony)* = *Vers–ritmus–szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia–SZITÁR Katalin, Budapest, Kijárat, 2005, 239-277.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A vers hangja és tekintete. A human jelenlét felfüggesztése a kései József Attila költészetében*, Vigilia 2006/1., 37-45.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *„Szétterült ütem hálója”. Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakkiűző József Attila költészetében* = *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, szerk. KABDEBŐ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő–KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–MENYHÉRT Anna, Budapest, Anonymus, 2001, 15-41.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Magány és énhány József Attilánál* = „Mint gondolatjel, vízszintes a tested...” *Tanulmányok József Attiláról*, szerk. PRÁGAI Tamás, Budapest, Kortárs–Mindentudás Egyeteme, 2005, 117-144.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Utak az avantgardból. Megjegyzések a későmodern poétika dialogizálódásának előzményeihez Szabó Lőrinc és József Attila korai költészetében* = *Uő, Metapoétika. Nyelvészlelet és önprezentáció a modern költészetben*, Budapest–Pozsony, Kalligram, 2007, 265-294.

LENGYEL András, *A modernitás antinómiái. József Attila-tanulmányok*. Budapest, Tekintet, 1996.

LENGYEL András, *Az „Ihlet és nemzet”. József Attila nemzet-fogalmáról*, Új Forrás 2003/5., 31-39.

LENGYEL András, *Az olvasó szerepe a költészetben. A kései József Attila egyik megfontolásáról*, Korunk 2004/4. 67-77.

LENGYEL András, *József Attiláról. Életrajzi aprólékok*, Szeged, Bába, 2005.

LŐRINCZ Csongor, *Allegorizáció és jelszerelés József Attilánál* = *Uő, A költészet konstellációi. Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*, Budapest, Ráció, 2007, 105-131.

LŐRINCZ Csongor, *Az emlékezet mint szöveg. Mnemotechnikai szerkezetek József Attila két versében* = *Uő, A költészet konstellációi. Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*, Budapest, Ráció, 2007, 132-150.

„Miért fáj ma is” *Az ismeretlen József Attila*, szerk. HORVÁTH Iván–TVERDOTA György, Budapest, Balassi, 1992.

„Mint gondolatjel, vízszintes a tested...” *Tanulmányok József Attiláról*, szerk. PRÁGAI Tamás, Budapest, Kortárs–Mindentudás Egyeteme, 2005.

NÉMETH Andor, *József Attila*, Budapest, Akadémiai, 1991.

NÉMETH Andor, *József Attiláról*, Budapest, Gondolat, 1989.

NÉMETH G. Béla, *7 kísérlet a kései József Attiláról*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1982.

N. HORVÁTH Béla, *A líra logikája. József Attila*, Budapest, Akadémiai, 2008.

N. HORVÁTH Béla, „Add kezembe e zárt világ kilincset...” *Az életkudarc kompenzációjának kísérlete József Attila Gyömrői Edithhez írott verseiben*, Életünk 1980/12., 1054-1060.

ODORICS Ferenc, *Az Eszmélet újraolvasása = Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, szerk. KABDEBŐ Lőránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő–KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–MENYHÉRT Anna, Anonymus, Budapest, 2001, 172-179.

OSZTROLUCZKY Sarolta, *A saját magá(ny)ról beszélő szöveg. Az én-konstrukció retorikája: aposztrófé, chiasmus, anagrammatika és paronímia József Attila Magány című versében* = *Vers–ritmus–szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia–SZITÁR Katalin, Budapest, Kijárat, 2005, 278-299.

OSZTROLUCZKY Sarolta, „...a zene mögött zug az örök erdő”. *József Attila: [A hullámok lágy tánca...]*, Partitúra 2009/2., 53-78.

OSZTROLUCZKY Sarolta, „Egy kis játékot én is érdemelnék...” *Fónikus harmónia és anagrammatikus jelenségek József Attila néhány kései versében* = „száz év magány”. *József Attila-tanulmányok*, szerk. BARTÁK Balázs–Antonio SCIACOVELLI, Szombathely, Savaria UP, 2005, 184-196.

OSZTROLUCZKY Sarolta, „Veszem a szót...” *Anagrammatikus és paronomasztikus jelenségek József Attila két versében* = *Mozgásban. Irodalomtudományi PhD-konferencia elméleti irányvonalakról, kihívásokról és lehetőségekről*, szerk. BODROGI Ferenc Máté–MIKLÓS Eszter Gerda, Debrecen, Kossuth UP, 2008, 104-119.

SZABOLCSI Miklós, *József Attila élete és pályája* 1-2, Budapest, Kossuth, 2005.

SZÉLES Klára, „... minden szervem óra”. *József Attila költői motívumrendszeréről*, Budapest, Magvető, 1980.

SZIGETI Lajos Sándor, *József Attila-versek elemzése*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Budapest, Tankönyvkiadó, 1980.

SZIGETI Lajos Sándor, „Kifesző jegyek közt” (*A tűnődés és eszmélés verse*) = *Uő, Modern hagyomány. Motívumok és költői magatartásformák a huszadik századi magyar irodalomban*, Budapest, Lord, 1995, 186-206.

SZILÁGYI Péter, *József Attila időmértékes verselése*, Budapest, Akadémiai, 1971.

TASI József, *József Attila könyvtára és más tanulmányok*, Budapest, Ecriture, 1996.

Testet öltött érv. Az érkező József Attila, szerk. TVERDOTA György–VERES András, Budapest, Balassi, 2003.

TÖRÖK Gábor, *A líra: logika. József Attila költői nyelve*, Budapest, Magvető–Tiszatáj, 1968.

TÖRÖK Gábor, *Teljes vers-e, vagy töredék?*, A Szegedi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei, Szeged, 1973, 237-247.

TVERDOTA György, *A névvarázs poétikája*, *Helikon* 1992/3-4., 410-420.

TVERDOTA György, *A születő szó és a használt szó*, *Literatúra* 1986/1-2., 174-198.

TVERDOTA György, *Határolt végtelenség. József Attila-versek elemzése*, Budapest, Osiris, 2005.

TVERDOTA György, *József Attila nyelvészeti kájának forrásai*, *Irodalomtörténeti Közlemények* 1986/4., 373-391.

TVERDOTA György, *József Attila nyelvészete I.*, *Irodalomtörténeti Közlemények* 1985/3., 287-301.

TVERDOTA György, *József Attila nyelvészete II. A névtől a szóig*, *Irodalomtörténeti Közlemények* 1986/1-2., 54-75.

TVERDOTA György, *József Attila szókultusza I.*, *Jelenkor* 1986/9., 834-842.

TVERDOTA György, *József Attila szókultusza II.*, *Jelenkor* 1986/10., 914-920.

TVERDOTA György, „Szublimálom ösztönöm” = *Testet öltött érv. Az érkező József Attila*, szerk. TVERDOTA György, VERES András, Budapest, Balassi, 2003, 141-160.

TVERDOTA György, „szublimálom ösztönöm”. *József Attila-versek elemzése*, Budapest, Universitas, 2006.

TVERDOTA György, *Zord bűnös vagyok, azt hiszem. József Attila kései költészete*, Pécs, PTE–Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2010.

Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról, szerk. KABDEBÓ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő–KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–MENYHÉRT Anna, Anonymus, Budapest, 2001.

VALACHI Anna, *Analízis és munkakapcsolat Dr. Rapaport Samuval* = „Miért fáj ma is” *Az ismeretlen József Attila*, szerk. HORVÁTH Iván–TVERDOTA György, Budapest, Balassi, 1992, 229-258.

VARGA Zoltán, *József Attila önelemző prózája. Töredékesség, intimitás és szabályszerűség a Szabad-ötletek jegyzékében*, Thalassa 2005/2-3., 48-62.

VÁGÓ Márta, *József Attila*, Budapest, Szépirodalmi, 1978.

VERES András, *Világképek dialógusa. József Attila Kosztolányi-bírálatáról = Testet öltött érv. Az érkező József Attila*, szerk. TVERDOTA György–VERES András, Budapest, Balassi, 2003, 64-77.

Egyéb felhasznált irodalom

A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I-IV, szerk. BENKŐ Lóránd, Budapest, Akadémiai, 1976.

ÁRMEÁN Otília, *Paragrammatika, avagy a parti papír olajos paripadalaról – papíron = Ármeán Otília–MEDGYES Tamás, Szövegek között értelmezéssel. Retorikai olvasatok*, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2005, 9-37.

BABITS Mihály, *Tanulmányok, esszék*, Budapest, Kortárs, 2005.

BAHTYIN, Mihail, *A szerző és a hős*, ford. PATKÓS Éva, Budapest, Gond-Cura, 2004.

BALLA Zsófia–KOVÁCS András Ferenc–PARTI NAGY Lajos, *A költészetről*, Magyar Lettre Internationale 31. (1998), 49-59.

BARTHES, Roland, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris, 1996.

BARTHES, Roland, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magdolna, Budapest, Európa, 2000

BELTING, Hans, *Az abszolút művészet mint fikció*, ford. NAGY Edina, Enigma 2004/39., 91-105.

BENN, Gottfried, *Líraproblémák*, Holmi 1991/8., 951-970.

BENVENISTE, Émile, *Szubjektivitás a nyelvben = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrud-SÁRI László, Budapest, Osiris, 2002.

BERGSON, Henri, *Matter and Memory*, tranl. by Nancy Margaret PAUL, W. Scott PALMER, London, 1919.

BERGSON, Henri, *Teremtő fejlődés*, ford. DIENES Valéria, Budapest, MTA, 1930.

CHASE, Cynthia, *Arcot adni a névnek. De Man figurái*, ford. VÁSTYÁN Rita, Z. KOVÁCS Zoltán, Pompeji 1997/2-3., 108-147.

COHEN, Jean, *Alakzatelmélet = Az irodalom elméletei* I., szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 171-214.

CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 370-389.

CULLER, Jonathan, *Ferdinand de Saussure*, Ithaca, Cornell UP, 1991.

CULLER, Jonathan, *Líraolvasás*, ford. FÜZI Izabella = *Figurák*, Budapest-Szeged, Gondolat-Pompeji, 2004.

DE MAN, Paul, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv* Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben, ford. FOGARASI György, Budapest, Magvető, 2006,

DE MAN, Paul, *Literature and Language: A Commentary*, New Literary History 1972 (Autumn), 4., 181-192.

DE MAN, Paul, *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, ed. by P. PARKER– C. HOSEK, Ithaca, Cornell UP, 1985.

DE MAN, Paul, *Olvasás és történelem. Válogatott írások*, Budapest, Osiris, 2002.

DELEUZE, Gilles, *Proust*, Budapest, Atlantisz, 2002.

DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix, *Rizóma*, ExSymposion 1996/15-16., 1-18.

DERRIDA, Jacques, *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán = *Az irodalom elméletei V*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 5-102.

DERRIDA, Jacques, *Az el-különböződés*, ford. GYIMESI Timea = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Cserépfalvi, [é.n.], 43-63.

DERRIDA, Jacques, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Budapest, Életünk–Magyar Műhely, 1991.

DERRIDA, Jacques, *Mi a költészet?* ford. HORVÁTH Krisztina, SIMONFFY Zsuzsa = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal–VILCSEK Béla, Budapest, Osiris, 2002, 276-279.

DOMONKOSI Ágnes, *Az alakzatok szöveg- és stílussteremtő szerepe Parti Nagy Lajos költészetében*, Budapest, Tinta, 2008.

ECO, Umberto, *Szövegek túlinterpertálása*, ford. VANKÓ Annamária, KEMÉNY Ágnes, Helikon 2001/4., 504-518.

ECO, Umberto, *Szöveg és szerző között*, ford. SCHULLER Gabriella, Helikon 2001/4., 519-532.

ÉRFALVY Livia, *Haláltudat és alkotás – A szubjektum egzisztenciális határhelyzete Kosztolányi Dezső Játék első szemüvegemmel című versében*, Mester és Tanítvány 2009/8., 173-182.

FÖNAGY Iván, *A költői nyelv hangtanából*, Budapest, Akadémiai, 1989.

FÖNAGY Iván, *A költői nyelvről*, Corvina, Budapest, 1999.

FREUD, Sigmund, *A Farkasember. Klinikai esettanulmányok II*, Budapest, Filum, 1998.

FREUD, Sigmund, *A költő és a fantáziaműködés*, ford. SZILÁGYI Lilla = Uő, *Művészeti írások*, szerk. ERŐS Ferenc–ARGEJÓ Éva, Budapest, Filum, 2001, 103-114.

FREUD, Sigmund, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István, Budapest, Helikon, 2000.

FREUD, Sigmund, *Bevezetés a pszichoanalízisbe*, ford. HERMANN Imre, Budapest, Gondolat, 1986.

FREUD, Sigmund, *Művészeti írások*, szerk. ERŐS Ferenc–ARGEJÓ Éva, Budapest, Filum, 2001.

FREUD, Sigmund, *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*, szerk. ERŐS Ferenc, Budapest, Filum, 1997.

FEJTŐ Ferenc, *Borkóstoló. Irodalmi tanulmányok*, Budapest, Belvárosi, 1996.

FRIED, Debra, *Rhyme Puns = On Puns. The Foundation of Letters*, szerk. Jonathan CULLER, Ithaca, Cornell UP, 1985, 83-99.

FÜLEP Lajos, *Egybegyűjtött írások. I-III. Cikkek, tanulmányok (1909-1916)*, szerk. TÍMÁR Árpád, Budapest, Argumentum, 1995.

GADAMER, Hans-Georg, *A szép aktualitása*, T-Twins, Budapest, 1994.

GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Osiris, 2003.

GADAMER, Hans-Georg, *Szöveg és interpretáció*, ford. HÉVIZI Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Cserépfalvi, [é. n.], 17-41.

H. NAGY Péter, *A szöveghatárok feloldódása. Kovács András Ferenc: J. A. szonettje = Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*, szerk. BEDNANICS Gábor–BENGI László–KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Osiris, 2000, 221-239.

HAMACHER, Werner, *Az inverzió másodperce. Egy alakzat mozgása Paul Celan költészetében*, ford. SCHEIN Gábor, Enigma 1995/2., 109-122.

HEIDEGGER, Martin, „... költőien lakozik az ember...”. *Válogatott írások*, Budapest, T-Twins, 1994.

HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Budapest, Osiris, 2001.

HERMANN Zoltán, *Szövegterek. Az anagrammák elméletéhez*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2002.

HORVÁTH Kornélia, *A versről*, Budapest, Kijárat, 2006.

HORVÁTH Kornélia, *Irodalom, retorika, poétika*, Budapest, EditioPrinceps, 2009.

HUMBOLDT, Wilhelm von, *Válogatott írások*, Budapest, Európa, 1985.

JAKOBSON, Roman, *A költészet grammatikája*, vál., szerk. FÓNAGY Iván–SZÉPE György, Budapest, Gondolat, 1982.

JAKOBSON, Roman, *Hang-jel-vers*, szerk. FÓNAGY Iván–SZÉPE György, Budapest, Gondolat, 1972.

JAUSS, Hans Robert, *Recepcióelmélet–esztétikai tapasztalat–irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*, vál., szerk., utószó KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, Osiris, 1997.

KECSKÉS András, *A magyar vers hangzás szerkezete*, Budapest, Akadémiai, 1984.

KECSKÉS András, *A vers hangzásvilága*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1981.

Keresztez(ő)dések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben, szerk. BÓKAY Antal–M. SÁNDORFI Edina, Budapest, Gondolat, 2003.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, Budapest, Osiris, 2002.

KRISTEVA, Julia, *A költői nyelv forradalma (Részletek) = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal–VILCSEK Béla, Budapest, Osiris, 2002, 106-126.

- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Budapest, Argumentum, 1993.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai, 1998.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Budapest, Argumentum, 1996.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Irodalom és hermeneutika*, Budapest, Akadémiai, 2000.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Megkülönböztetések: médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Budapest, Akadémiai, 2010.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Poesis memoriae. A lírai mnemotechnika és a kulturális emlékezet „újraírása” Kovács András Ferenc verseiben = Uő, Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, Budapest, Balassi, 1994, 164-195.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez = Uő., Az olvasás lehetőségei*, Kijárat, Budapest, 1997, 41-50.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*, Budapest–Pozsony, Kalligram, 2007.
- LACAN, Jacques, *A fallosz jelentése*, Thalassa 1998/2-3., 162.
- LACAN, Jacques, *The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud = Uő, Écrits*, ford. Bruce FINK, New York, Norton, 2006, 412-441.
- LAUSBERG, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart, Steiner, 1990.
- LOTMAN, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, ford. Rolf-Dietrich KEIL, München, Fink, 1993.
- LOTMAN, Jurij M., *Ritmikai ismétlődések = Uő, Szöveg, modell, típus*, Gondolat, Budapest, 1973, 119-129.
- LOTRINGER, Sylvere, *The Game of the Name*, Diacritics, 1973 (Summer), 2-9.
- LŐRINCZ Csongor, *A költészet konstellációi. Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*, Budapest, Ráció, 2007.
- LŐRINCZ Csongor, *Név, aláírás és inskripció a lírában*. Kovács András Ferenc: *J. A. szonettje = Uő, A költészet konstellációi. Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*, Budapest, Ráció, 2007, 336-354.
- Magyar néprajz nyolc kötetben*, szerk. HOPPÁL Mihály, Budapest, Akadémiai, 1990.
- MARGÓCSY István, *Magyar táncszó*, Holmi 2000/8., 1010-1015.
- NÉMETH Gábor, *Szerzői név és maszk a magyar posztmodern irodalomban*, Alföld 2009/9., 78-84.
- NÉMETH Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, Kalligram, Pozsony, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich, *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról*, Athenaeum 1992/3., 3-15.
- On Puns. The Foundation of Letters*, szerk. Jonathan CULLER, Ithaca, Cornell UP, 1985.
- ORBÁN Jolán, *Freud különböző olvasatai: Lacan és Derrida*, Thalassa 1997/1., 72-99.
- PAULSON, William R., *The Noise of Culture*, New York, Cornell UP, Ithaca-London, 1988.

Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszeloovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest, Argumentum 2002.

POTEBNYA, Alekszandr, *Jegyzetek a szóbeliség elméletéből*, ford. HORVÁTH Kornélia = *Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszeloovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest, Argumentum 2002, 147-191.

RICEUR, Paul, *A metaforikus folyamat* = *Uő, Bibliai hermeneutika*, Hermeneutikai füzetek 6. (Hermeneutikai kutatóközpont kiadványa) Budapest, 1995, 89-113.

RICEUR, Paul, *Az élő metafora*, ford. FÖLDES Györgyi, Budapest, Osiris, 2006.

RICEUR, Paul, *L'interprétation. Essai sur Freud*, ford. PLÉH Csaba = *A freudizmus*, szerk. HALÁSZ László, Budapest, Gondolat, 1988, 231-233.

S. HORVÁTH Géza, *A költői jelképzésről. Paranomázia, anagramma, nomináció, metaforizáció* = „...még onnét is eljutni túlra...” *Nyelvészeti és irodalmi tanulmányok Horváth Katalin tiszteletére*, szerk. LADÁNYI Mária-DÉR Csilla-HATTYÁR Helga, Budapest, Tinta, 2004, 433-441.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LŐRINCZY Éva, Budapest, Corvina, 1997.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlaß. Texte, Briefe und Dokumente*, gesammelt, übersetzt und eingeleitet von Johannes Fehr, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

SCHEIN Gábor, *A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*, *Alföld* 1994/12., 39-49.

SCHÜTTPELZ, Erhard, *Quelle, Rauschen und Senke der Poesie. Roman Jakobsons Umschrift der shannonschen Kommunikation* = *Medien und kulturelle Kommunikation*, szerk. Georg STANITZEK-Wilhelm VOSSKAMP, Köln, DuMont, 2001, 187-206.

STAROBINSKI, Jean, *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, ford. H. BEESE, Frankfurt-Berlin-Wien, Ullstein, 1980.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1980.

SZEPES Erika-SZERDAHELYI István, *Verstan*, Budapest, Gondolat, 1981.

SZIGETI Csaba, *A himfarkas bőre. A radikális archaizmus a mai magyar költészetben*, Pécs, Jelenkor, 1993.

TINYANOV, Jurij, *A versnyelv problémája*, ford. SOPRONI András = *Uő, Az irodalmi tény*, Budapest, Gondolat, 1981, 135-175.

Tükördara. Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról, drámáiról, szerk. NÉMETH Zoltán, Budapest, Kijárat, 2008.

TVERDOTA György, *Hannibal, Hamilcar és Hasdrubal. A nevek freudi mélylélektanáról*, *Filológiai Közlöny* 1996/2., 107-113.

VALÉRY, Paul, *Költészet és elvont gondolkodás. (Díszdoktori előadás az Oxford-i egyetemen, 1938.)* = *Paul Valéry versei és oxfordi előadása a költészetéről*, ford. SOMLYÓ György, Budapest, Rose, 1946.

VEZÉR Erzsébet, *Megőrzött öreg hangok. Válogatott interjúk*, vál., szerk. EÖRSI István–MARÓTI István, Budapest, PIM, 2004.

WALDENFELS, Bernhard, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

ZOLNAI Béla, *A látható nyelv*, Budapest, Minerva, 1926.